

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN
LITERATURA

CONSTRUCCIÓN DE QUITO COMO ESPACIO NARRATIVO A
TRAVÉS DEL DIALECTO LITERARIO DE LOS PERSONAJES DE LA
NOVELA *DE QUE NADA SE SABE* DE ALFREDO NORIEGA

Autor: Daniel Andrés Ramos Murcia

Directora: Dra. Ana Estrella Santos

Quito, 2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I CAPÍTULO: QUITO REAL Y LITERARIO	10
1.1. Primera faceta.....	10
1.2. Segunda faceta.....	16
II CAPÍTULO: DIALECTO LITERARIO EN LOS PERSONAJES DE NORIEGA ...	22
2.1. Día 1	23
2.2. Día 2	25
2.3. Día 3	36
2.4. Día 4	44
2.5. Particularidades léxicas, sintácticas y locuciones	48
2.6. Voces narrativas, personajes arquetípicos y dialecto literario	52
III CAPÍTULO: QUITO EN <i>DE QUE NADA SE SABE</i>	58
CONCLUSIONES	67
RECOMENDACIONES	70
BIBLIOGRAFÍA	71

INTRODUCCIÓN

Alfredo Noriega, durante una entrevista con Parejo Mota y Fernández del Castro (2016), declaró lo siguiente: “En mi caso, yo nunca me planteé lo de la *novela negra*, la etiqueta... ¿Por qué?, porque vengo de un país donde no hay esa etiqueta, porque el ámbito literario es muy pequeño y, entonces, no caben esas etiquetas” (p. 74). Así, es evidente que existen dificultades para circunscribir la novela *De que nada se sabe* (2002) dentro de alguna corriente o círculo de escritura. Sin embargo, como veremos a continuación, resulta conveniente aproximarnos a ella a través de la etiqueta de *novela urbana*, un subgénero literario que ya ha sido estudiado con obras nacionales y extranjeras.

Mario Armando Valencia (2009) propone y desarrolla diez principios estéticos para el análisis de la novela urbana contemporánea, que él considera un nuevo género del arte urbano. Dichos principios van desde la triada *urbe, ciudad y polis*, abordan motivos del tiempo y la memoria, y debaten en torno a la literatura urbana como una literatura menor. Valencia indica que la ciudad moderna ha experimentado un proceso de desarrollo radical en diversas localidades del mundo y todas ellas cuentan con tres grandes fenómenos de ruptura en común: la migración del campo a la ciudad, la expansión urbana y la explosión demográfica. En consecuencia, se han producido alteraciones espacio-temporales que transforman nuestros imaginarios sociales y nuestras formas de percibir y expresar el mundo.

Es importante señalar que Noriega es uno de aquellos escritores cuya mentalidad se vio alterada por los distintos cismas sociales. Además, dada su temprana mudanza al extranjero y su larga residencia en París, fue un observador externo de la urbe capitalina del Ecuador. El propio autor dice que esto le concedió la ventaja del distanciamiento, que le permite observar, como con un microscopio, a la gente, los eventos y las realidades. Pero también expresa que sufrió desventajas al estar desvinculado del día a día, condición que le alejó de los detalles que

solo se perciben dentro de la cotidianidad. De todas formas, Noriega indica que “Esta esquizofrenia mía hace que me afiance, en la literatura, en ese espacio de Quito, incluso más que el Ecuador en general... Se ha tornado ante mí en un espacio que yo vivo con una visión [...]” (Parejo Mota y Fernández del Castro, 2016, p. 73).

Entonces, queda manifiesta la selección de la capital como espacio novelesco por parte de Noriega. Alicia Ortega (2002) refuerza la condición de Quito como entorno narrativo predilecto para el período comprendido por el cambio de siglo, advirtiendo que la ciudad también es una creación cultural con marcas que evidencian modos de vida de los habitantes urbanos, mismos que pueden ser apropiados por la creación literaria y establecer puntos de partida para fabular un sentido de pertenencia. Ella indica que, bajo la premisa de la invención artística, concebimos a la ciudad en su dimensión física pues, en esencia, compone un conjunto urbanístico de calles, casas, monumentos, plazas, entre otros. Pero esta no solo se limita al artificio de lo tangible, sino que también supone una estructura cultural erigida por normas y códigos de usos (en torno a la lengua, por ejemplo). La literatura, entonces, evidencia la manera de hablar, de mirar y de imaginar de los ciudadanos, quienes se vuelven actantes de su existencia individual y colectiva (p. 1). Así, Ortega (2002, p. 36) explica que el discurso literario entrega saberes al lector (saberes sociales, culturales, geográficos, etc.) los cuales nombran y construyen a la ciudad. Sin embargo, la labor de la literatura es también un trabajo de enunciación y no solo un esfuerzo de referencialidad, pues es mediante el lenguaje que se inventa y se edifica a la ciudad sobre el papel. Es con el lenguaje que se narran los imaginarios, percepciones y subjetividades que constituyen la sensibilidad de los ciudadanos.

En este punto, empezamos a ver la correspondencia entre la lengua y la construcción del espacio en un texto narrativo, eje transversal del presente trabajo de investigación. Por esto, para continuar con el análisis de dicha relación y antes de establecer el término *dialecto*

literario, es importante definir los conceptos lingüísticos que le anteceden y sobre los cuales se sustenta. Por esta razón, nos enfocaremos en tres de ellos: lengua, dialecto y norma.

Para empezar, es necesario tener presente que la lingüística “[...] es la ciencia que estudia desde todos los puntos de vista posibles el *lenguaje humano articulado* [...] en los *actos lingüísticos* y en los sistemas de isoglosas que, tradicionalmente o por convención, se llaman *lenguas*. [...]” (Coseriu, 1986 p. 11). La *lengua* es, en esencia, un sistema abstracto de reglas. Sin embargo, como lo advierte Montes (1980, pp. 238-239), su definición es mucho más compleja, especialmente si tomamos en cuenta el problema lengua-dialecto. Este autor indica que pocos diccionarios y vocabularios especializados determinan de manera separada a la lengua como sistema de signos y a la lengua como entidad geolingüística. De este modo, la lengua se traslada al terreno etnológico y sociológico, donde se deben considerar conceptos de nación, comunidad, entre otros. Por su parte, cuando se pretende precisar a la lengua en el sentido que advierte Montes de “un cierto idioma” se necesita tomar en cuenta características tales como su diversificación estructural, su normativización, su tradición literaria y su dominio frente a otros idiomas. Así, Manuel Alvar (en Montes, 1980) expresa lo siguiente:

Teniendo en cuenta todas las dudas que suscitan las posiciones extremas, intentaría definir LENGUA como 'un sistema lingüístico caracterizado por su fuerte diferenciación, por poseer un alto grado de nivelación, por ser vehículo de una importante tradición literaria y, en ocasiones, por haberse impuesto a sistemas lingüísticos del mismo origen (p. 239).

Sin embargo, Montes (1980, p. 239-240) explica que la anterior definición encaja mejor con la “lengua literaria culta” y que se sustenta en la concepción de un sistema rígido y único puesto en práctica por un supuesto hablante ideal. Es así que la anterior definición abarca solo una parte de lo que implica la lengua, mas no determina su totalidad. El autor indica también que la lengua como sistema y como discurso es un primer momento de abstracción, en donde

se han eliminado los rasgos no pertinentes para la comunicación. De todas maneras, en la práctica surgen estos fenómenos no pertinentes que envuelven al discurso (Buysens en Montes, 1980, p. 242). Por ello, las investigaciones lingüísticas no pueden dissociar la lengua del habla, una dicotomía en donde, según Saussure, la primera es abstracta, social, homogénea e invariable; frente a su contraparte que es concreta, individual, heterogénea y variable. Así, Montes (1980, p. 244) dice que el estudio de los dialectos aborda la lengua en sus niveles más próximos al acto concreto y la manera en que los numerosos subsistemas se articulan en grupos mayores que los contienen, mientras que la teoría general se enfoca en las regulaciones más amplias y abstractas. El autor explica que, dada la caracterización de la *lengua* como una abstracción que reúne una pluralidad de sistemas parciales, esta puede ser vista como un conjunto de dialectos. Sabemos que, según Coseriu (1986), un dialecto es un sistema de isoglosas dentro de una región, restringido a través de criterios provenientes de la convención, determinado por ciertos fenómenos característicos que se toman en cuenta. De esta forma, la cantidad de dialectos en un sistema de dialectos («lengua») puede variar de acuerdo con los fenómenos y las regiones que se consideren en un estudio en particular.

Los *dialectos* son, básicamente, las variedades de una lengua que nacen en el habla y que identifican a los hablantes de cada región. Además, es importante considerar que existen un conjunto infinito de variantes lingüísticas y, por lo tanto, de hechos dialectales. Así, delimitar un dialecto supone elegir unos cuantos entre las incontables variantes y estudiarlos según los fenómenos que se han estimado pertinentes para su definición. Montes (1980) especifica algunas variantes, entre las que encontramos las siguientes: “Variante diatópica-estructural de una lengua histórica” o modalidad adoptada en cierto territorio, limitada por isoglosas y desprendida de una lengua común; “Variante funcional-sistémica de una lengua”, es decir, tecnolecto, jerga, argot, etc.; “Variante diastrática, social o vertical” o diferenciación de clases o estratos socioculturales; “Variante diafásica” o estilo, lengua literaria y lengua

escrita como una parte que usan los hablantes de la lengua nacional. De igual manera, las variantes de una lengua están incluidas en el dominio de una variedad mayor y subordinadas a ella por intereses comunicativos. Así, por ejemplo, algunas variantes locales están bajo el paraguas de una variedad más prestigiosa de la misma lengua y aceptada a nivel internacional. En suma, el dialecto es siempre una “lengua parcial”.

Por otra parte, el concepto de norma se refiere al uso habitual o general de una comunidad. Coseriu (1986) indica lo siguiente:

La comunidad, dijimos, nos impone una determinada norma, un determinado sistema; y cada hablante tiene el sentimiento de lo que constituye norma en la comunidad en que se encuentra. Pero el sentimiento del hablante puede ser también un sentimiento equivocado, es decir que puede no corresponder a la realidad objetiva, a la norma más generalmente aceptada (p. 62).

De esta manera, siguiendo al mismo autor, la *norma lingüística* se trata de una instancia particular de las normas sociales que mantienen cohesión del grupo y que presentan diversos grados de obligatoriedad. La norma funciona como una delimitación de los dialectos, pues, mientras se puede establecer la extensión de una determinada norma, también es posible precisar una variante lingüística. Cabe mencionar su multiplicidad dado que la norma de una comunidad es una generalización de distintas normas concretas, pero también en su sentido abstracto, que devendrá así en una diversidad de normas diferenciadas a distintos niveles, hecho que ocurre hasta en los grupos más cerrados debido a mínimos contrastes socioculturales. Además, las pequeñas comunidades no están aisladas y se ciñen a una norma más prestigiosa que pueden llegar a imitar (por ejemplo, la discrepancia entre normas lingüísticas del campo y la ciudad). Finalmente, es importante no confundir la norma consuetudinaria y práctica del grupo de personas con la norma prescriptiva. Esta última habla de la norma que academias y

gramáticos buscan imponer al complejo lingüístico como leyes válidas de la “lengua” y no de un dialecto en particular.

Ahora, una vez precisados los conceptos en torno a la lengua, el dialecto y la norma, cabe referirse al término que suscita nuestro mayor interés: el *dialecto literario*. Para empezar, este se opone a la lengua literaria culta, propuesta por Alvar, en cuanto no plasma en los textos un uso estricto de la lengua estándar (dialecto con mayor prestigio) sin que esto signifique que dicha lengua se encuentre ausente y no conviva con ella. En consecuencia, el dialecto literario puede ser definido de la siguiente manera: “The concept of literary dialect has been defined, in relation to portrayals of Southern English in American literature, as a means "to represent in writing a speech that is restricted regionally, socially, or both" (Ives en Azevedo, 2002, p. 505). En otras palabras, este dialecto en específico se refiere a la representación escrita, dentro de una obra artístico-literaria, de ciertas formas de expresión del habla, las cuales son restringidas por factores regionales, sociales o ambos. Es importante considerar que, dado que dicha variedad de la lengua no se desarrolla a través de hablantes reales en un contexto empírico, sino que ocurre como elemento propio y característico de los personajes literarios, el dialecto que los lectores reciben está totalmente mediado por el autor de la obra quien, según su criterio e interpretación de los dialectos en sus distintos niveles, ha buscado y trabajado en artificios para representarlos de forma artística y con fines que van desde lo estético hasta lo moralizante.

De esta forma, el dialecto literario ayuda a aproximarse al color con el que Noriega pinta a sus personajes, procurando especial énfasis en su forma de hablar según el arquetipo social que cada uno de ellos representa dentro de la ciudad de Quito. Como punto de inicio, tomemos en consideración lo que expresa Coseriu (1986) sobre la lengua: “Las varias comunidades idiomáticas deben ser consideradas también como *comunidades culturales*, ya que a cada una de ellas corresponde un determinado grado y un determinado patrimonio de cultura, que de algún modo se refleja infaliblemente en la lengua” (p. 62). Por ello, cabe pensar

que los dialectos literarios creados por Noriega, explícitamente basados en las variedades lingüísticas existentes en la capital del Ecuador a finales del siglo XX, son también representantes de cierta comunidad cultural ficcionalizada que se refleja en ellos. Así, el autor no solo construye algunas variedades de la lengua a través de los personajes, sino que también erige su mirada propia del patrimonio cultural de una urbe, la cual convertirá en el escenario propicio para su novela.

Carlos Monsiváis (en Ortega, 2002, p. 18) propone una visión en cuanto a la forma en que están constituidas y distribuidas las ciudades. Él sostiene que estas se erigen en torno a mecanismos rigurosos y sistemáticos de inclusión y exclusión, lo cual genera grupos marginados y congregados en las zonas periféricas al no corresponder a la norma social, racial y cultural establecidas. Son esos mismos grupos marginados quienes empezaron a convivir con las élites en Quito, fenómeno social que se agudizó por los procesos migratorios de finales de siglo. Son esos personajes los que Noriega retrata mediante el dialecto literario y los contrasta con los personajes que mantienen cierto *statu quo*. De esta manera, a través del análisis del habla literaturizada, se pretende responder la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera el dialecto literario de los personajes construye a Quito como espacio narrativo en la novela *De que nada se sabe* de Alfredo Noriega? Esto nos ayudará a entender la mirada que el autor tiene de la capital y, sobre todo, la forma en que edifica ese espacio como elemento narrativo. Así mismo, se estudiará la crítica que Noriega guarda latente en su novela.

Recordemos que Valencia (2010, p. 123), refiriéndose a la novela urbana, dice que esta adquiere su caracterización al negar la popularidad de la literatura “correcta” o “normal” y al optar por socavar el canon. Entonces, la literatura urbana aparece como literatura menor, experimental, como nomadismo estructural, como desterritorialización ideológica y como provocación. Es aquel ámbito en donde Noriega ha trabajado su obra.

I CAPÍTULO: QUITO REAL Y LITERARIO

Este capítulo busca introducir a la ciudad de Quito en dos facetas diferentes. Por un lado, se detallarán datos históricos, demográficos, geográficos y lingüísticos que ayudarán a reconocer aquel centro urbano donde Noriega nace y se desarrolla, y del que, posteriormente, ya desde el extranjero, se apropia para convertirlo en su espacio predilecto en el que explotará la ficción. Por otro lado, debemos considerar que también existe una serie de autores que eligen a la capital del Ecuador para construir sus diversas obras artísticas, entregando cada uno de ellos su perspectiva individual de Quito. Reconozcamos entonces que, a pesar de que haya una realidad física que busca ser registrada de la manera más fiel posible, ya sea dentro de estadísticas con resultados medibles o a través de dataciones históricas, también está presente un mundo subjetivo que nace del enfoque y de la relación personal que todos tenemos con nuestro entorno. Los literatos, por su parte, son quienes han decidido trabajar sobre aquellas perspectivas particulares, con fines panfletarios, moralistas y a veces hasta proféticos, pero siempre enmarcados dentro de la estética.

1.1. Primera faceta

Quito es la capital de la República del Ecuador y funge como su centro administrativo y político. La ciudad se ubica en el centro norte del país, específicamente en la provincia de Pichincha. Está situada a 2.850 metros sobre el nivel del mar, en un valle que se circunscribe a la hoya del río Guayllabamba, localizada en las faldas del volcán Pichincha, en la cordillera occidental de los Andes ecuatorianos. Quito se convirtió en Distrito Metropolitano en 1992 y actualmente ocupa una superficie de 422.802 hectáreas. Topográficamente, se asienta en una estrecha hondonada, razón por la cual se extiende de norte a sur. Así también, las barreras naturales limitan su crecimiento hacia el este u oeste, resultando entonces en una metrópoli alargada, con

alrededor de 5 kilómetros de ancho frente a los más de 80 kilómetros de largo. En cuanto al clima, este varía entre los 25 grados centígrados por la mañana y los 10 grados centígrados por la noche. Es usual que, en un mismo día, aparezcan de manera alternada lluvias, temperaturas bajas y soles brillantes (FLACSO, 2017).

En cuanto a su población, Quito registró 2'644.145 de personas en 2017, aunque se estima que en 2020 contará con 2'781.641 de habitantes, convirtiéndola en la ciudad más poblada del país (INEC, 2017, párr. 1). Recordemos que la ciudad se fundó en 1534 sobre un asentamiento aborígen con 205 extranjeros. Se desconoce el número de población nativa en aquel tiempo, pues esta no era tomada en cuenta y se carece de datos precisos. Desde aquel inicio, la ciudad ha crecido de forma significativa. Hasta finales del siglo XIX, se puede decir que su incremento fue moderado. Sin embargo, debido a una serie de factores sociológicos y económicos como la migración y la alta tasa de natalidad, Quito empezó a crecer de manera desmesurada (Estrella, 2001).

Comparemos entonces las cifras actuales con aquellas registradas cerca de 2002, época en que fue publicada por primera vez *De que nada se sabe*. En el año 2001 había 1'839.853 de pobladores en la capital, mientras que en 1990 se contabilizaron 1'409,845 personas (INEC, 2020). Los quiteños se han multiplicado en casi un millón de habitantes desde que apareció dicha novela. Pero, cuando Noriega la escribió, la población ya había crecido en aproximadamente medio millón de habitantes, esto en un lapso de alrededor de 10 años. Evidentemente, puesto que la intensa migración que empezó en 1970 incrementó la población de Quito en una proporción del 4,4% anual, el autor se encontró con una diversidad de dialectos en contacto durante el cambio de siglo. De acuerdo con el INEC, en 1990 un 35% de los quiteños provenían de otros lugares. Como información adicional, Quito siempre ha tenido un número ligeramente mayor de mujeres que de hombres y la mayor parte de la población tiene menos de 30 años.

En cuanto a la actividad económica de la capital durante la época en que se publicó la obra de estudio, sabemos que el 57,6 % de la población económicamente activa tenía menos de 34 años. Dentro de ella, el 37% se dedicaba a prestar servicios, el 18,4% a vender productos y el 17% estaba empleada en el sector manufacturero e industrial. A pesar de la falta de cifras claras, se conoce además que el subempleo experimentaba un incremento. En cuanto a la agricultura, sabemos que esta se concentraba en los extremos tanto norte como sur del distrito, es decir, en zonas suburbanas. En lo referente a la actividad industrial, la mayor parte se situaba en el centro norte y centro sur.

Para entender el nivel educativo en la capital, consideremos que, según el censo de 1990, el 3.8% de la población de Quito era analfabeta, en donde el 71% correspondía a mujeres. Así también, por factores económicos y sociales del país, gran parte de los quiteños no terminaban ni la instrucción primaria y menos del 1% obtenía un título de posgrado (Estrella, 2001). Si realizamos una breve revisión histórica, podemos encontrar que, tradicionalmente, la educación de los capitalinos se ha confiado principalmente a las congregaciones religiosas, dentro de las cuales podemos destacar el papel fundamental de los dominicos, los franciscanos y los jesuitas. Estos últimos, enfocados solamente en la enseñanza de Gramática latina, eran los únicos que ofrecían educación pública fuera de Quito a finales del siglo XVIII. Por esta razón, su expulsión en 1767 repercutió negativamente en la educación tanto en Ecuador como en Hispanoamérica. Es solo hasta 1835 cuando, a partir de la segunda Constitución que sigue el modelo francés, se toma en serio el tema de la educación. Es el presidente Vicente Rocafuerte (1783-1847) quien concreta como prioridad de Estado el enriquecimiento de la educación secundaria, con fines modernizadores, para reemplazar a las elites tradicionales. Además, plantea que la educación primaria debe ser abierta para mujeres e indígenas. De esta forma, se considera la importancia de la educación de las masas y de la instrucción pública. Posteriormente, en el mandato de García Moreno, se proclama la educación primaria gratuita

y obligatoria, estableciéndose escuelas regidas por curas para los niños y por monjas para las niñas. Sin embargo, a pesar de todas aquellas reformas, eran muy pocos los niños que aprendían a escribir a inicios del siglo XIX. En lo que se refiere a la educación universitaria en Quito, esta empezó a ser considerada a finales del siglo XVI por parte de las congregaciones religiosas. Pero es solo hasta 1788 que los dominicos fundan la primera universidad como tal, la Real Universidad de Santo Tomás de la ciudad de Quito, pues antes, las instituciones de nivel superior no eran sino Facultades Universitarias. Señalemos que allí solamente asistían hombres y que la primera escuela para niñas se fundó recién en 1828. Dado que las primeras universidades se establecieron en Quito, esto promovió el ámbito cultural en la capital, lo cual favoreció al prestigio lingüístico de la norma culta quiteña, es decir, a la influencia que ejerce la variedad de Quito fuera de Pichincha. En este punto, es interesante destacar que, dado que en la zona capitalina el quichua y el español estaban en constante contacto, varias palabras quichuas se introdujeron en el léxico habitual de los hablantes del español (Estrella, 2009, pp. 50-53).

Hablemos ahora de la división dialectal en Ecuador, en donde se registran dos grandes variantes o *superdialectos*. Nos referimos al costeño y el serrano, este último con Quito como una de sus zonas más representativas (Estrella, 2009, p. 59). La razón es que el estudio de los núcleos urbanos permite “conocer los focos y la penetración de los procesos de irradiación lingüística, producidos en las grandes aglomeraciones urbanas” (Alvar en Estrella, 2001, p. 58). Así, Noriega encuentra en la capital un crisol de variantes lingüísticas, todas ellas en contacto después del proceso migratorio experimentado. Es importante considerar que se estima que en el 2025 aproximadamente el 85% de la población hispanoamericana será urbana, y que, según el censo nacional de 1990, la población urbana en el Ecuador superó el 50% de la población total.

Al tratar la historia del habla quiteña, es necesario empezar desde la época de la colonia. Según señala J.M. Vargas (en Estrella, 2009) hay un contrato de 1568 donde se registra que existían, próximos a la zona de Quito, más de veinte diversidades de lenguas. Aparte del quichua, algunas de ellas eran: llanos, cañar, puruhá, pastos y quillacinga. Ahora, abordemos la lengua española que llegó a América, cargada ya de dialectos propios de la población ibérica, entre los cuales podemos destacar el andaluz. Pero aún más interesante es la diseminación que experimentó el idioma en los Andes, esto según un estudio de la Universidad de Tulane (1996). Sabemos que, mientras algunos colonos se quedaron en los puertos y las costas, otros poblaron zonas más inaccesibles como la cordillera de los Andes y perdieron contacto con España. Así, los primeros recibían constantes noticias y visitantes desde Europa, y los segundos quedaron aislados del “Viejo Mundo”. Por esta razón, el habla de las zonas montañosas es más conservadora.

Sobre el quichua, se debe señalar que este había sido la lengua oficial de los nativos solo por una generación, restringido para fines comerciales, pues la llegada de los incas al territorio hoy conocido como Ecuador se produjo recién en 1490. De acuerdo con Torero (en Estrella, 2001), las fases expansivas del quichua fueron dos, con importantes diferencias entre sí: la primera, hacia la sierra central de Perú (denominado como Quichua I) y la segunda, dividida en dos direcciones, hacia la sierra norte (Quichua II A, a la que pertenece el quichua de Ecuador) y por la costa y sierra sur (Quichua II B) (pp. 61-62). Por su parte, Grimm distingue en 1896 tres principales dialectos en los que se divide el quichua: lengua del Cuzco, dialecto de Chinchaisuyo y dialecto de Quito. Este último tiene más semejanza con el primero, sobre todo en las formas gramaticales. Señalemos ahora que los españoles vieron en el quichua una herramienta para relacionarse con los indígenas, evangelizarlos y también aprender de ellos. Por esta razón, el quichua no perdió vigencia y en 1581 se abrió en Quito la primera Cátedra

del Quichua, cuyo texto de estudio era *La Gramática Quichua* de Fray Domingo de Santo Tomás.

Aunque el español fue la lengua de mayor prestigio desde la llegada de los colonizadores, el quichua se mantuvo en la región andina como lengua franca para evangelizar, hablada por los indígenas durante la colonia y aún después de la independencia. Recordemos también que las haciendas fueron el centro de poder económico y político, lugar donde los indígenas, en condición de inferioridad, se encargaban tanto de las tierras como de las tareas domésticas. Así, muchos de los hijos de los hacendados se volvieron bilingües y, dado que sus nodrizas usaban más el quichua que el español, en varias ocasiones dichos niños hablaban primero la lengua indígena. Esto también ocurrió en Quito, según Toscano (1953), quien describe el habla de la ciudad en 1833.

De esta forma, quichua y español se han mantenido en contacto hasta la actualidad, aunque en situación de diglosia y con más frecuencia en las zonas rurales. La diglosia se refiere al uso de las lenguas dentro de un contexto específico, donde una lengua A y una B se relacionan, pero no tienen igualdad de condiciones. Es así que el español se mantiene dominante frente al quichua, hecho que ha detenido drásticamente el crecimiento de quichua hablantes. De todas formas, el influjo del quichua en el español andino continúa y se puede constatar en el habla de los quiteños.

Finalmente, hablemos de las influencias extranjeras, pues, en cierto pasaje de la novela *De que nada se sabe*, el taxista Campos intenta comunicarse con un personaje en apariencia estadounidense. Señalemos entonces el influjo del inglés en el español quiteño, esto debido a la globalización y la importante presencia de la cultura extranjera a través del cine, la radio, la televisión y el internet. Anotemos además que el 90% de los quiteños instruidos menores de treinta años han estudiado por lo menos una vez el inglés y que desde el 2000 el dólar

estadounidense es la moneda oficial del Ecuador. Así, el idioma mencionado goza de gran prestigio en la capital (Estrella, 2001), quizá incluso más que el español.

1.2. Segunda faceta

Una vez hemos establecido información que nos permite aproximarnos de manera más clara a la realidad de los capitalinos, es momento de hablar del Quito literario en los autores contemporáneos, pues ellos son más cercanos temporalmente a Noriega, sin que esto signifique que todos perciban a la ciudad de la misma manera. Para ello, nos referiremos al trabajo de Alicia Ortega titulado *La representación de Quito en su literatura actual* (2002).

Para empezar, Ortega introduce su escrito describiendo a Quito y advirtiendo su ruptura entre la “ciudad nueva” y la “ciudad vieja”, fruto de la migración y del crecimiento poblacional. A continuación, discurre sobre la existencia de una “ciudad interior”, aquella que se construye mediante los afectos y las memorias de quienes la conocen, la habitan y recorren sus calles. Partiendo de aquellos supuestos, se pregunta cómo la ciudad de Quito ingresa en los relatos literarios actuales, pues muchos de ellos abordan un “antes” y un “después” de la escisión de la capital, la cual se desborda hacia sus extremos y se deteriora y abandona hacia su centro. Así entonces, plantea que los relatos pueden ser un esfuerzo por articular ambos extremos de la fractura urbana. Anotemos también su interés por entender desde dónde se lee la ciudad para escribirla, pues los textos literarios ofrecen modos particulares de apropiación de la ciudad, delimitando fronteras y relacionando espacio y memoria colectiva (Ortega, 2002, pp. 2-5). De esta manera, los autores seleccionados dentro del análisis son los siguientes: Abdón Ubidia, Javier Vásquez, Huilo Ruales, Francisco Proaño Arandí, Jorge Enrique Adoum y Santiago Páez.

Siguiendo a Ortega (2002), Abdón Ubidia, en su novela corta *Ciudad de invierno* (1979) trata la confusión y el desconcierto que experimenta el narrador ante una ciudad nueva,

repentinamente modernizada, condición que produce una violenta readecuación de la vida de los personajes. El mismo narrador ve cómo su vida doméstica se altera al tener que esconder a un viejo amigo que está prófugo. Así entonces, hallamos los modos violentos e imprevistos de amasar una fortuna en la capital. Es importante señalar la frontera simbólica que impide al protagonista el paso hacia la ciudad vieja, la de sus recuerdos, negándole también la posibilidad de recomponer las imágenes de su propia memoria. De esta manera, un personaje incapaz y fragmentado, dentro de un espacio igual de roto, huye en busca de otra ciudad.

La misma autora considera que Javier Vásconez, en su cuento titulado “Eva, la luna y la ciudad”, que forma parte de *Ciudad lejana* (1982), inventa a un narrador que está atrapado en la ciudad vieja. Dicho personaje se encuentra atado a una herencia familiar que ha recibido: una casa antigua llena de fantasmas. Eva, su amada, huye hacia la ciudad nueva, fascinada por ella. Tiempo después, el narrador, agobiado por la soledad y los fantasmas, decide atravesar también la frontera. Sin embargo, al otro lado se encuentra con una ciudad despiadada y se siente un extraño. La confusión es tan grande que, al final, opta por renunciar a Eva y regresa a la ciudad vieja.

En torno a los textos antes mencionados, Ortega concluye que los esfuerzos por articular las dos ciudades no alcanzan su objetivo y la frontera se mantiene fatal e intransitable, marginando a los personajes a una sola de las mitades. Así, el otro lado permanece ausente y vive solamente en la fantasía, como deseo de búsqueda o como añoranza del pasado.

Por otro lado, Jorge Enrique Adoum, en su novela *Ciudad sin ángel* (1995), desarrolla a un protagonista que recuerda la magnificencia de la geografía quiteña desde París. Él es un pintor que no puede dejar de ver a las montañas capitalinas y a la urbe bajo un filtro estético y con un sentimiento dual de amor y odio. Si bien el relato se remite constantemente al amor y a la pasión, las descripciones de la ciudad nos permiten verla a través de otros ojos. Así, cuando los personajes viajan de vuelta, nos encontramos con la siguiente apreciación de Quito por

parte de una foránea: “[...] con su odio doble a la ciudad: el de todos los días, por esa población de mendigos y casi, vendedores de algo [...], convirtiendo a la ciudad en un gran mercado sucio intransitable [...]” (Adoum en Ortega, 2002, p. 12). Se habla entonces del intenso comercio, del caos y de la inmundicia constante en los espacios. También podemos leer lo siguiente: “Ya no es como era [...] ahora trepan casas de todos los materiales, tamaños, pero siempre humildes y oliendo a orina: la población nace o viene del campo sin saber dónde va a dormir [...]” (Adoum en Ortega, 2002, p. 13). De este modo, el autor se refiere a la explosión demográfica y a la consecuente decadencia de la capital. Una vez más, la mirada al pasado de quien se fue y regresa choca con la nueva realidad de Quito, una en que las colinas se desfiguran con los recién llegados. Finalmente, veamos una explicación de cierto personaje cuya situación es comparable con la experiencia vital de Noriega desde Francia: “Tal vez porque he llegado a amar a este país me resulta insoportable la miseria en la calle, ver la mendicidad que a veces es agresiva, hojear el periódico de cada día [...] no poder hacer nada porque soy extranjera” (Adoum en Ortega, 2002, p. 14). Quizá, la literatura sea aquel esfuerzo válido que alguien puede llevar a cabo desde el exterior a favor de sus compatriotas.

Veamos ahora el cuento de Huilo Ruales titulado “Es viernes para siempre, Marilín”, perteneciente a la obra *Historias de la ciudad prohibida* (1997). Allí, la capital se fragmenta una vez más como resultado de la migración. Aparecen Quitos múltiples que en el imaginario del protagonista se superponen. Así, la marginalidad se filtra dentro de lo establecido. Las fronteras simbólicas son transgredidas y los espacios que configuran un orden social jerarquizado se ven contaminados. Recordemos entonces la obra de estudio, cuando Wilfrido Arenas atraviesa junto con los criminales aquel muro social hacia la clase alta, hacia la casa de María Augusta Chiriboga, sin conocer el destino fatal de sus actos. En el caso de Ruales, también podemos reconocer arquetipos. Algunos de ellos son los “maricas”, los campesinos y la india. A diferencia de Noriega, cuyo protagonista se relaciona con Quito desde la mesa de

disección, el de Huilo Ruales observa a la ciudad desde su ventana, mientras comenta la marginalidad con su imaginaria Marilín (Ortega, 2002).

De Huilo Ruales también refirámonos a su obra titulada *Fetiché Fantoche* (1994), específicamente a “Leyendas olvidadas del reino de tuentifor”, donde nos encontramos con un Quito apocalíptico, en escombros, esto tras un terremoto que devastó gran parte de la capital. Aquel es un entorno por el que se mueven cuerpos desfigurados. Nos hallamos con una multitud marginal que invade el centro de la ciudad para saquearla y apropiarse de sus espacios. Es una masa de indigentes conformada por campesinos, indios, borrachos, prostitutas, ciegos, locos, huérfanos, entre otros, la que pone fin a cualquier proceso modernizador de la ciudad y configuran un devenir escatológico (Ortega, 2002). Así, Quito, como espacio narrativo, vive nuevamente la decadencia a través de la literatura.

En cuanto a la novela titulada *Del otro lado de las cosas* (1993) de Francisco Proaño Arandi, esta nos transporta hacia un Quito laberíntico, el cual ofrece cierta salida, cierta verdad, pero solamente cuando se hayan descifrados los signos que esconde. Así, el protagonista se halla otra vez con una urbe dividida, dentro de la ciudad vieja, en un conventillo descompuesto que forma parte de su patrimonio familiar. Pero la ciudad ha cambiado y ahora está invadida por vendedores ambulantes, cuando, según se dice, todos se han mudado hacia el norte mientras que el centro se llena de migrantes. De todas formas, del texto mentado es posible destacar el deseo en torno a la búsqueda de identidad y la consideración de la ciudad como un lugar que puede ser leído e interpretado. Un espacio complejo que, por sí mismo, tiene algo entre líneas que contarnos (Ortega, 2002).

Hablemos ahora de *Los archivos de Hilarión* de Santiago Páez, novela que toma la crónica roja como punto de partida. Este relato es un esfuerzo por resolver crímenes oscuros que se suscitan en Quito. Manuel Medina, protagonista y detective, regresa después de veinte años a la capital, ciudad que percibe como un “monstruo alargado”. De esta obra, señalemos

los espacios que nos recuerdan a la novela negra: las callejuelas inmundas y tenebrosas, los antiguos edificios, la pensión con escaleras crujientes, lámparas viejas y espejos gastados. Así, el relato se desarrolla siempre en el centro de la ciudad, en plena decadencia y con personajes demenciales. De forma análoga a Proaño Arandi, según Ortega (2002), Quito se representa en escombros y asolada.

Finalmente, señalemos la novela de Carlos Aulestia, titulada *La Oscuridad* (2016) que toma como escenario la “ciudad capital”. En ella, encontramos el siguiente fragmento, un diálogo que sutilmente nos demuestra el habla de la urbe: “—Quita de ahí, mudo pendejo —dijo uno de los jugadores. —Mudo animal, mudo bestia —repitieron [...] —Bienhechito, mudo imbécil” (Aulestia, 2016, p. 86). Así, aparecen unos jugadores de fútbol que insultan y maltratan al mendigo. Las palabras “mudo”, “bestia” y la locución “quita de ahí” concuerdan con las marcas dialectales de Quito, espacio que se emplea nuevamente para relatar el suicidio y la violencia. Nos encontramos con el usual diminutivo en el término “bienhechito”, que coincide con la norma popular capitalina. Así entonces, vemos la forma en que un autor contemporáneo acude nuevamente al habla para situarnos en un contexto en específico, en este caso, en un parque quiteño.

De este modo, podemos ver el enfoque que distintos autores le dan al Quito de cambio de siglo, aquel que acababa de sufrir una explosión demográfica significativa y que se transformaba a ritmo vertiginoso. La denuncia y la crítica en torno a la violencia y la decadencia de una urbe escindida están latentes en todos ellos, cada uno con cierto matiz característico. Es así como se construye una ciudad de dos polos, de sectores viejos y sectores nuevos, de pobladores que se van y pobladores que llegan, de múltiples estratos sociales que se superponen unos a otros en una capital heterogénea, donde, de vez en cuando, el habla nos sitúa en el contexto preciso. En suma, la ficción se apropia de Quito y sublima las preocupaciones de los escritores, quienes se relacionan de manera personal con la capital y entregan sus impresiones

subjetivas a través del arte. Consideremos que: “[...] si la ciudad física existe y se distingue de la ciudad texto es, sin embargo, fundamental entender de qué modo ésta fue construida literaria y culturalmente por los escritores de América Latina” (Pimenta, 2013, p. 41). Por ello, es de nuestro interés comprender el artificio literario de Noriega, quien es parte de aquel grupo de escritores y que, cómo el mismo escribe, entrega su crítica en contra de: “[...] esta ciudad de nortes y de sures, de orientes y occidentes, antagónicos e inútiles” (2011, p. 44).

II CAPÍTULO: DIALECTO LITERARIO EN LOS PERSONAJES DE NORIEGA

Alfredo Noriega, a lo largo de su novela, emplea el dialecto literario para plasmar en un producto artístico aquellas variedades del habla que están restringidas de manera regional y social. La ciudad de Quito y sus personajes arquetípicos se reflejan e identifican con esa forma de hablar propia del lugar y el contexto al que pertenecen. Es así como tenemos al personaje de Arturo, un taciturno médico legista. A su mesa de disección llegan cuerpos violentados por el crimen en la capital, pues es en la morgue donde se interconectarán finalmente los personajes. Pero, sobre todo, aparecen narradores que funcionan como eje transversal de la historia. Estos se caracterizan por acudir frecuentemente al humor y al sarcasmo, y, además, por utilizar de forma amplia el dialecto literario, especialmente cuando adquieren cierta actitud editorial y de crítica social. Son ellos quienes marcan las variantes lingüísticas, deteniéndose continuamente para dejar hablar a los personajes y para permitirnos entrever esas particularidades dialectales que los representan. Es entonces cuando nos encontramos con los niveles del lenguaje. El dialecto literario destaca a lo largo de las páginas y hallamos palabras tales como *aguaitar*, *arrejuntados*, *montubios* y *bibidí*. De esta forma, Noriega reabre el debate identitario. Aparece el serrano en conjunto con el costeño, dentro de un contexto histórico y social en el que la capital recibía inmigrantes de todas las provincias del país. Los estereotipos del *longo* y del *mono* se muestran continuamente, bañados de un enfoque violento y una connotación negativa. Vemos a indígenas peleando y a una supuesta banda de colombianos robando. La novela nos presenta las clases sociales y su estratificación, otorgando especial énfasis a los dialectos que se desarrollan en cada una de ellas.

Los ejemplos que aparecen sobre el uso de este recurso son varios y caben ser analizados según se muestran en la obra, es decir, dispuestos a lo largo de cuatro días, división

cronológica con la que Noriega organiza su novela. De esta manera, el presente capítulo determinará los dialectos de los personajes y narradores, y demostrará así la existencia de arquetipos sociales que están atravesados por la caracterización en el habla y que ayudan a la construcción del espacio narrativo.

2.1. Día 1

El narrador expresa: “Eulalia y Gonzalo están en un sótano mal aireado y oscuro, sobre un colchón enmohecido tirado en el piso; andan *arrejuntados* como se diría en estas tierras” (Noriega, 2011, p. 15)¹. Así empieza el primer día que se narra en la novela. La marca tipográfica de las cursivas ya nos pone frente a palabras que no pertenecen a la lengua estándar, lo cual da a conocer la presencia del habla y, junto con ella, del dialecto. Además, el término *arrejuntados* nos traslada a la serranía ecuatoriana y al estrato popular de Quito, específicamente. De forma explícita, el autor se refiere al habla de “estas tierras”, hecho lingüístico que podemos cotejar con el Atlas Lingüístico del Ecuador (ALEcu) que dentro de sus 1300 preguntas recoge las diferentes denominaciones que se les da, en la provincia de Pichincha (donde se encuentra Quito), a las “parejas que conviven sin haberse casado”, donde *arrejuntados* corresponde a la respuesta del 11.1% de los encuestados (Estrella, 2009, p.106). Así también, en lugar de usar el verbo copulativo “están”, Noriega opta por “andan”, una forma dialectal común en Quito. Pero, además, dicha construcción se halla junto con una descripción espacial, contextualizando aquel amor clandestino dentro del deterioro material que caracterizaría a la clase social baja. De este modo, el lector se acerca a Gonzalo, un efímero personaje que es asesinado justo después del encuentro con Eulalia. Así, aquel cuerpo que yace

¹ Las siguientes referencias a Noriega también pertenecen a su obra *De que nada se sabe* (2002) por lo cual, a partir de ahora, solamente se precisará el número de página.

en algún oscuro zaguán del Centro de Quito es quien inaugura una serie de crímenes en la capital imaginada por Noriega.

Poco después, podemos hallar la siguiente frase del taxista Campos: “Así hay gente, se dice, repitiendo su lema de toda la vida: «caduno, caduno», y se pone a silbar la canción de Favio bastante bien afinado” (p. 21). De esta forma, aparece un dicho popular, crisol de la sabiduría de un pueblo que debe su permanencia al ejercicio de la tradición. Con este recurso, el lector está cada vez más inmerso en la dinámica social de Quito, como escuchando a través de los personajes ese rumor de conversaciones que se podría dar en cualquier parque de la capital. Además, se menciona a la canción de Favio, referencia a la generalidad de gustos musicales y elemento sonoro capaz de construir de forma verosímil aquella ciudad en donde, al subirse en un taxi, uno puede encontrarse con esa melodía emitida en la radio.

“Siempre esperar el primer paso de los otros, *aguaitar* se diría en esta tierra, para no terminar siendo carne de pasillo o parte de la crónica roja de un periodicucho cualquiera” (p. 26) nos dice el narrador mientras se refiere al bibliotecario Osorio. Una vez más, nos encontramos con aquella palabra que se diría solamente en esta tierra, delimitando entonces el espacio de Quito y confiriéndole una identidad a través del habla. *Aguaitar* define entonces ese tiempo de espera cautelosa, acción que podría estar ligada a la manera de ser del arquetipo quiteño de la persona cuidadosa o desconfiada. Esta cualidad, según el narrador, es una forma de enfrentar aquel ambiente violento de la ciudad. Otro elemento que caracteriza a la frase es la perífrasis verbal “terminar + gerundio”, forma perifrástica con locución de gerundio que expresa una consecuencia o resultado a *posteriori*, que parte desde una posibilidad futura proyectada hacia un futuro subsiguiente. A esta la podemos relacionar con otras perífrasis que, aunque también pertenecen al lenguaje estándar, son recurrentes en el habla de Quito y añaden un sentido de acción durativa. Estas son “venir + gerundio”, que proyecta la acción desde el pasado, y la locución “ir + gerundio”, que se proyecta desde el presente (Estrella, 2001, p. 113).

A continuación, podemos ver que Noriega también emplea estas dos últimas: “Sube sin saber para dónde le irá tirando el tiempo; va llegando a la capital para darle un poco de suerte a su vida” (p. 45). Ambas locuciones se encuentran cerca, hecho que sugiere un uso recargado del lenguaje, casi barroco, en el dialecto capitalino que imagina el autor.

El narrador indica lo siguiente: “El volumen está más que viejo, *requeteusado*; le hacen falta todas las primeras páginas de los capítulos [...]” (p. 27). Si bien la hipérbole señalada en cursivas no corresponde únicamente al habla de Quito, este uso del lenguaje demuestra el repetido distanciamiento del narrador con respecto a la lengua estándar y su usual predilección por coloquialismos.

“Nada es lo mismo, corrobora para sí, andan agachados los paisanos, los *come papas con gusanos* [...]” (p. 45). Esto lo expresa Wilfrido Arenas, un “[...] *montubio*, como se les dice por estas tierras a los compatriotas llegados de la provincia de Manabí a la capital; o *mono* como se les dice a todos los costeños [...]” (p. 45). Por una parte, vemos la manera despectiva con la que el personaje costeño se refiere a los serranos, de quienes nota cierta timidez mediante la kinésica de caminar “agachados”. Él menciona a la *papa*, fitónimo de origen quechua y producto característico de los Andes. Al relacionar su ingesta con los gusanos, queda clara la impresión de personas sucias que Wilfrido tiene de los capitalinos. Acto seguido, el narrador explica la contraparte de la expresión, donde *montubio* o *mono* son formas displicentes pero usuales para referirse a los costeños.

2.2. Día 2

“Después de almuerzo me voy a La Carolina, piensa Campos, a pegarme un partidito de fútbol contra los de la cooperativa El Bosque y a tomarme unas cervecitas, porque eso sí me las merezco” (p. 60). Así, nos encontramos con Campos y empezamos a entrever al arquetipo del taxista, sus actividades y lugares de preferencia, y se continúa construyendo el espacio,

sectorizando ahora el territorio a través de la mención de uno de los parques más representativos de la ciudad. En un inicio, aparece la marca del habla capitalina cuando se elide el artículo antes del sustantivo “almuerzo”, entregándole apariencia de verbo. Igualmente, está presente la forma dialectal de “pegarse un partido”, es decir, la manera común de expresar que se jugará un partido. “Pegarse”, en forma reflexiva, suele significar “comer” o “beber” (Estrella, 2001, p. 96) pero, en este caso, el uso del verbo se extrapola, quizá metafóricamente, hacia jugar fútbol. Están además “unas cervecitas”, diminutivo que no es exclusivo del habla de Quito, pero que sí es de uso extendido y generalizado. Además, en este caso, nos sugiere la idiosincrasia capitalina, pues funciona como una suerte de eufemismo en torno a la ingesta de alcohol y la cantidad que se pretende consumir. Finalmente, está la connotación de premio que se le da a la cerveza, lo cual sugiere la cotidianidad del taxista.

Seguimos conociendo a Campos y podemos leer lo siguiente: “[...] tercera, nada de escuchar a Leonardo Favio, mucha huevada de amor platónico, ésa también debe andar gorda, arrugada y llena de hijos mocosos” (p. 60). Hallamos entonces un habla llena de insultos, donde resalta “muchas huevadas”, frase hecha de carácter despectivo y de uso común en la capital. En cuanto a la construcción del personaje, es posible percibir el desagrado que tiene hacia su propia realidad, en donde el arquetipo niega y se queja de sus propias características; de Leonardo Favio, en este caso. Cabe también resaltar el uso del verbo “andar” en lugar de “estar”, el cual constituye un uso incorrecto de la perífrasis “deber + infinitivo”, pues, dado que se refiere a una duda o suposición, de acuerdo con la norma académica, se debería usar la forma “deber + de + infinitivo”. Sin embargo, esto último no corresponde con el habla quiteña. A continuación, se dice lo siguiente: “Sale, se mete en su Mazda 323; saca la peinilla y se asienta el pelo con cierta elegancia [...] Ni bien llega al partidero que va al Valle de los Chillos, una mano se alza, es un hombre” (p. 60). Aquí encontramos la selección de verbos más frecuentes en Quito, que se desapegan de la norma estándar pero que responden a la norma local: “se mete” en lugar de

“entra” y “saca” en lugar de “toma”. Está también la construcción “ni bien llega” que podría ser reemplazada en distintas localidades por otras como “justo al llegar” o “al instante en que llega”. El arquetipo del taxista sigue consolidándose a través de la mención del Mazda 323 y la costumbre de llevar una peinilla consigo. Así también, el narrador nos ubica espacialmente, recuperando a cada instante la sensación de estar en Quito al tomar la vía Oriental y llegar al partidero al Valle de los Chillos, localidad cercana a la capital.

A continuación, el arquetipo del taxista se complementa mediante la afición por el fútbol, deporte icónico en todo el país. Así, el narrador menciona: “[...] la paliza que le dieron al Aucas el domingo (este equipo de los pobres, el de la identidad perdida, el del ñeque ancestral pero sin futuro [...])” (p. 61). Si bien el equipo mentado y la crítica al clasismo en torno al deporte nos sugiere la posición del autor, esto será tratado posteriormente. Ahora, nos interesa la palabra ñeque, que el DRAE define como “valor o coraje” y que especifica su uso en Ecuador y en otros países americanos. Cabe recalcar que, en Quito, el empleo de dicho término está estrechamente ligado al fútbol, concretamente cuando se busca expresar estima por el esfuerzo y la audacia en las acciones, antes que por los resultados de ellas.

De vuelta con el personaje costeño, el narrador nos cuenta lo siguiente: “el chuchaqui le tiene partida la cabeza en mil. Dos indias se pelean tirándose de las greñas, insultándose en quichua. La gente en lugar de separarlas se ríe de ellas, Wilfrido también” (p. 62). Para empezar, tenemos el término “chuchaqui” que, de acuerdo con el sondeo del ALEcu, es usado por el 94.4% de los entrevistados de la provincia de Pichincha para referirse a la resaca por haber bebido (Estrella, 2009, p. 89). También es importante señalar que corresponde a un quichuismo y que el DRAE recoge la palabra *chaqui*, que significa “seco” en quichua (Estrella, 2009, p. 156). Ahora, en cuanto a las mujeres que se pelean, podemos notar el uso despectivo de términos como “indias” y “greñas”, que juntas sugieren suciedad en las personas indígenas. Incluso al quichua se le da un tinte desdeñoso, pues su empleo para los insultos es el que

configura la escena de violencia que se intensifica por la desidia de los observadores y de Wilfrido. La querrela continúa: “—Ve las longas —comenta una doña—, parecen fieras salvajes, se van a comer vivitas [...] — ¡Indias brutas! —grita el cabo—, ¡por qué mierdas se están dando!” (p.62). Así, nos encontramos con la palabra “longa”, del quichua *lungu*, que significa persona joven (Estrella, 2009, p. 163). Sin embargo, en el habla quiteña, el término es usado nuevamente con su connotación despectiva, que el ALEcu recoge como insulto grosero más frecuente entre las mujeres (Estrella, 2009, p. 98). A continuación, vemos la construcción “una doña”, común en la capital, que se caracteriza por añadir un pronombre indefinido que antecede al tratamiento de respeto “doña”, elidiendo entonces el nombre de pila a continuación. A esto lo podemos complementar con la siguiente cita: “Cada diez metros hay un indio pequeñísimo y arrugado esperando una doña que lo contrate para cargarle la compra” (p. 64). Allí, el narrador nos sugiere que aquella “doña” se refiere a una mujer madura, quizá ama de casa, que acude a los mercados y que suele contratar a un cargador indígena para transportar los alimentos adquiridos. Así, “una doña” nos traslada hacia el estrato popular. Por otro lado, señalemos además el uso del diminutivo en la construcción coloquial “comerse vivitas” y el arquetipo del policía grosero. Este último emplea la palabra “brutas”, cuyo uso es registrado por el ALEcu en el 27,2% de los encuestados en Pichincha como forma arcaica para referirse a una persona poco inteligente (Estrella, 2009, p. 91). Además, el cabo dice “mierdas”, insulto común que, sin embargo, se encuentra en plural; marca que se corresponde con el habla en Quito. Finalmente, cabe indicar el uso dialectal de la perífrasis con gerundio “estarse + dando” en lugar de “peleando” o “golpeando”.

A continuación, Wilfrido se dirige hacia un comedor en donde se encuentra con los criminales serranos. Leemos lo siguiente: “—Mono, ¿por si acaso andas buscando trabajo? [...] — ¿Y qué le importa al longo? [...]” (p. 63). Aparecen una vez más las denominaciones de mono y longo, costeño y serrano, ambas con tintes de regionalismo. Para entender mejor

esta escena, discurremos lo siguiente: “[...] la gente de la Costa se siente, en cierta forma, orgullosa, de no hablar como los serranos ni de tener mucha influencia del quichua, porque no goza de prestigio y se lo considera propia de las clases bajas” (Estrella, 2009, p. 53). Así, cuando más se puede reconocer la aparición del dialecto es en contraste con otros dialectos. Es decir, mediante la confrontación de dos maneras del habla que logran destacar sus diferencias. Señalemos también la construcción “por si acaso” y el diminutivo que ayuda a distinguir a los serranos. La conversación continúa: “—Este sí que está bueno para un trabajito [...] —Se ve que tiene los huevos bien puestos [...] —Nosotros buscando un machito que se quiera meter unos dolaritos en el bolsillo” (p. 63). Los diminutivos se usan con frecuencia: “trabajito”, “machito” y dolaritos, y con ellos el lector conoce precisamente quién habla. Es interesante que en “Nosotros buscando” se elide el verbo “estamos” para quedarse únicamente con el gerundio, marca dialectal que corresponde al uso de gerundio como adverbio, el cual matiza el valor de cortesía, otorgando rasgos de informalidad y de broma y, según Toscano (1953), se debe a la timidez de los serranos que evitan el uso de verbos en modo personal. Esto es usual en el habla quiteña en oraciones que no son exclamativas ni narrativas (Estrella, 2001, p. 101). Tenemos también la expresión “meter unos dolaritos en el bolsillo”, una especie de perífrasis retórica cercana al eufemismo. Esto tiene sentido en la novela puesto que, para ganarse ese dinero, Wilfrido debe ayudar a cometer un crimen. Finalmente, notemos el sexismo presente en los insultos “huevos” y “machito”, que aportan al arquetipo del serrano delincuente. Finalmente, uno de ellos dice: “—Mono fino nos salió estito —suelta uno de los hombres” (p. 64). Por un lado, tenemos el vocativo “mono fino”, una vez más de connotación negativa que, además de una distinción regional, habla del disgusto de quien la expresa hacia cierta actitud de refinamiento, en este caso, dirigida al costeño al rechazar una papa llena de grasa. Junto con dicha expresión aparece “nos salió estito”, locución que demuestra nuevamente una actitud despectiva hacia alguien que causó sorpresa. Aquí se emplea el diminutivo, ahora para enunciar

inferioridad. Podemos destacar entonces el dialecto utilizado con el fin de mofarse, el cual toma como base una fórmula generalizada y arraigada del habla en Quito.

Si tomamos como punto de partida aquel contraste dialectal entre el costeño y los serranos, podemos notar que los dialectos también se refuerzan al estar en presencia del habla extranjera. Esto ocurre cuando el taxista Campos recoge a un pasajero que en apariencia es de Estados Unidos: “—Gud mornin jefe —suelta mientras el pasajero se instala—, güer du yu guan tu gou? [...] Chuta que hablo bien inglés [...] Fuu, facilito llegar mister, don guorri, yo le voy llevando en dos patadas y sin marearle” (p. 68). Junto con los intentos por incluir palabras del inglés, prevalece la manera de hablar propia del personaje. Para empezar, la interjección “fuu” introduce la oración con un matiz de desembarazo y afabilidad. Luego, el habla busca emular el idioma extranjero con un tono humorístico que, además, sugiere la idiosincrasia del ecuatoriano. Esto se refuerza con la perífrasis verbal “voy llevando” y la locución “en dos patadas”, cuyo significado hace referencia a la rapidez de un viaje, con un uso del verbo que demuestra continuidad en la acción que se proyecta hacia el futuro. No dejemos de lado la icónica interjección “chuta” de los capitalinos, ampliamente utilizada para demostrar asombro.

Campos continúa junto con su pasajero extranjero, sin saber el fatídico final que le espera. La conversación prosigue: “— ¿Y usted de dónde es jefe? —De Francia [...] prepárese para lo peor. En el mundo entero no creo que haya un país más acabado que el Ecuador [...] estamos requetejodidos” (p. 69). Nos encontramos entonces con un efímero personaje, a quien el taxista llama “jefe”, vocativo que forma parte de la norma léxica quiteña y se usa para referirse a un extraño con cierta jerarquía superior; en este caso, un cliente. El pasajero nos recuerda a Noriega, el hombre afrancesado que mira a Quito con ojos de foráneo. Por su parte, el taxista emite un comentario del Ecuador: “acabado” y “requetejodidos”. Con el mismo dialecto quiteño, Campos convierte a Quito en una metonimia de la parte por el todo. Sin

embargo, el taxista se rectifica: “[...] acabo de pasar un tiempo en Colombia. —Ah, bueno, si es así, este es un paraíso [...] pero nosotros vamos derecho por el mismo camino. Todo es argollas aquí, negociados. El que puede robarse unos dolaritos, se los carga sin chistar” (p. 69). Vemos el imaginario del ecuatoriano sobre Colombia, país considerado como inferior y ejemplo del desastroso porvenir propio. Destaquemos términos coloquiales como “derecho” en lugar de recto y “argollas” en lugar de negocios fraudulentos, como él mismo lo explica. Está también la palabra “dolaritos” que recalca la importancia que los quiteños le dan al uso del diminutivo. Campos sigue hablando: “Aquí es la ley del serrucho [...] — ¡Ah! —dice el francés sin comprender bien [...] —Que la pase bonito [...] ¡Carajo, pobre! [...] Venirse a parir a estas tierras cuando se puede estar comiendo una francesita. Mudos mismo son estos” (p. 70). En el fragmento anterior podemos ver la localidad que supone el dialecto, razón por la cual el francés no comprende bien las expresiones de Campos, aun cuando este se las explica. Después está la locución “que la pase bonito”, arraigada al habla de los capitalinos, empleada para expresar buenos deseos. Sin embargo, junto a ella aparece cierta idiosincrasia hipócrita, pues el taxista califica de “mudo” al extranjero, marca dialectal usada para insultar cuyo significado es equivalente a “tonto”. Aparecen además las siguientes locuciones propias del dialecto: “venirse a parir”, que usa el verbo reflexivo y significa “venir a sufrir o padecer”, y “comer una francesita”, eufemismo para referirse al coito que viene acompañada del diminutivo para atenuar la intensidad de la expresión y que, al mismo tiempo, expresa sexismo y hasta racismo.

Es entonces cuando Campos se encuentra con sus asesinos, quienes se “trepan” al taxi, según cuenta el narrador. En este punto, el autor consigue expresar la intensidad de la situación y el terror del taxista al intercalar plegarias católicas con los ruegos hacia los criminales, todo ello con diálogos en estilo indirecto donde hablan los tres tripulantes del auto: “Sigue hasta Shyris chugcha [...] le ruego señorcito bájeme ese cañón [...] ándate callando [...] Coge la Diez a la izquierda [...] Verá jefecito, yo no sé nada [...] seamos cristianos, perdonemos a

nuestros semejantes” (p. 71-72). Tenemos ahora mayor presencia de imperativos, según las exigencias de los asaltantes: “sigue” y “coge”. Sin embargo, todavía aparece el imperativo a través de la perífrasis “irse + gerundio” que caracteriza a los personajes serranos. Está el insulto “chugcha” que detalla el sonido de la letra “g” como es usual en el habla de Quito. Por su parte, Campos dice “señorcito” y “bájeme”. El primero es un vocativo que demuestra extrema cortesía (temor en este caso) y el segundo es un verbo con pronombre enclítico que atenúa el imperativo, pues Campos opta por no expresar directamente la orden: “baja el cañón”. Tenemos también la locución “verá jefecito” que junto con el diminutivo demuestra jerarquía en los hablantes. Finalmente, señalemos el discurso en torno al cristianismo, el “perdonar a los semejantes” y el “amar al prójimo”, algo que concuerda con el habla capitalina que está sin duda atravesada por la tradición religiosa. Como anotábamos antes, existen rezos que, en medio de la confusión, se entremezclan con los diálogos en el taxi. Esto produce una escritura recargada, recurso que podríamos extrapolar hacia cierto matiz barroco que Noriega busca conseguir. Recordemos que dicha corriente estética marcó la arquitectura, pintura y literatura de la incipiente ciudad de Quito, todas ellas en función del catolicismo.

A Hortensia se la describe de la siguiente manera: “[...] su tez blanca y sus ojos azules le dan un aire de extranjera, atípica para Quito” (p. 78). Ella está cerca del arquetipo de persona culta, pues tiene la costumbre de leer en la Biblioteca Nacional. Sin embargo, a pesar de la educación y de su apariencia foránea, el dialecto continúa evidenciándose en ella: “Sus hijos no se andan con vainas, es lo que les ha enseñado, según dice ella misma. — Médico, es hora de ir a ver a sus muertitos” (p. 79). La perífrasis “ir + a + infinitivo”, el diminutivo eufemístico y la locución “andarse con vainas” lo demuestran, pues todas ellas corresponden con la norma local. Recalquemos además el registro informal de la plática y la relación de jerarquía madre-hijo que se desarrolla. Ambos factores constituyen un contexto en el que los coloquialismos pueden surgir.

Mientras el narrador realiza una descripción espacial de la Plaza Grande, principal plaza de Quito, este incluye el siguiente dato: “[...] Juan de Padilla que fue dueño de una *media agüita*, como se diría ahora en estas tierras [...]” (p. 80). Las letras en cursiva nos hablan de aquella construcción de techo inclinado, común en la sierra ecuatoriana. Aquella locución, si bien es usada en algunos países de América según el DRAE, adquiere un matiz local al poseer aquella forma diminutiva.

Más adelante, el narrador nos cuenta el resultado de la conversación entre Wilfrido y los delincuentes serranos: “Anda haciendo su primer trabajo. *Aguaitando* al pie de esta casa de ricos, mientras los cholos le cobran al dueño una deuda que dizque tiene con su jefe [...] ¿Cachaste? [...] en estas tierras quién le dice «no» al billete” (p. 84). Una vez más, el verbo “andar” reemplaza a “estar”, el cual antecede a un gerundio. “Aguaitar” aparece en este caso en forma de gerundio como adverbio, aunque sin valor de cortesía, pues simplemente el narrador busca expresar una acción que está ocurriendo. Tenemos también el término “cholo”, empleado en este caso por el autor para referirse de manera despectiva a los serranos², que el ALEcu registra como un insulto grosero que frecuentemente se dicen los hombres entre ellos (Estrella, 2009, p, 97). Finalmente nos encontramos con “dizque” y “cachar”. El primero es un adverbio común en el habla capitalina y que, según el DRAE equivale a “presuntamente”. El segundo, corresponde a un verbo transitivo, coloquial y polisémico, usado recurrentemente por los quiteños y que significa entender o comprender algo. Finalicemos con el diálogo en estilo indirecto que emite el narrador y señalemos el término “billete”, de uso común en la costa para referirse al dinero.

El fatídico final de Wilfrido nos lleva a la siguiente cita: “— ¡Mueran choros! —dice [...] Se escuchan ayes, llantos, diosmelibres. En eso, esta multitud es intemporal” (p. 86). Es

² Este y otros términos analizados en la presente disertación pueden también ser empleados en las distintas regiones del país. Lo que se pretende indicar es que ellos suponen una marca dialectal que no pertenece a la lengua estándar.

el guardia quien, antes de disparar, grita la palabra “choro”. Esta, de acuerdo con el ALEcu, es usada por el 11.1% de los encuestados en Pichincha y el 33.3% de los encuestados en Guayas para referirse a los ladrones. Después aparecen los “ayes” y “diosmelibres” que corresponden con la tradición católica de Quito, idea que Noriega refuerza al referirse a ellos como intemporales. El narrador continúa con cierta crítica a la policía nacional cuando esta llega a la escena del crimen: “El chaperío entra y sale pisoteando todas las pruebas habidas y por haber [...]” (p. 87). Aquí resalta el neologismo “chaperío”, el cual podría ser el resultado de los términos “chapa”, palabra coloquial para policía en el Ecuador (Estrella, 2009, p. 155), y el sustantivo “gentío”, que significa gran afluencia de personas. Así, el propio neologismo se queja de la incapacidad de la policía y se burla de ella. A este le acompañan la perífrasis “salir + gerundio” y la frase hecha “habidos y por haber”, característica de los quiteños.

“Es alto, demasiado para estas tierras habituadas más bien a los *omotos*” (p. 88). Así, Arturo nos describe al doctor Pérez, reconocido médico gastroenterólogo. Su estatura destaca entre los “omotos”, quichuismo que proviene del término *umutu* y que significa de estatura muy baja (Estrella, 2009, p. 166) y cuyo uso corresponde al 5.5% de los encuestados en Pichincha dentro del registro del ALEcu (Estrella, 2009, p. 88). Esto nos enseña una forma en la que Noriega caracteriza a los personajes según su posición económica y social, donde la clase alta parece mostrarse con características físicas que contrastan con el común de los capitalinos y que los convierte casi en extranjeros.

El taxista Campos aparece nuevamente junto con Eulalia, cuyo hijo se ha extraviado. Él le dice lo siguiente: “[...] ya le vamos a hallar, no se me descomponga, vea bonita, dese fuerza, no se aflija, yo la acompaño adonde sea y como sea” (p. 90). Para empezar, nos encontramos con la perífrasis “ir + a + infinitivo”, antecedida por un adverbio temporal. Esto corresponde con el mensaje de esperanza que Campos quiere dar, quien emplea una forma verbal que expresa acciones que se proyectan hacia el futuro, pero que modifica su inmediatez

al incluir la palabra “ya”. Además, cabe señalar el uso de la frase hecha “adonde sea y como sea”. Así, todas ellas corresponden con la norma que se le atribuiría al habla de un taxista. Es necesario destacar entre ellas la construcción “no se me descomponga” que corresponde a un uso particular del imperativo pues, según Toscano (1953), para los quiteños el imperativo del *español general* suena demasiado duro, razón por la cual se han buscado otras formas que lo reemplacen y suavicen. Una de ellas, como notamos en el personaje de Campos, es el uso de pronombres (me, por ejemplo) que tornan menos directa la orden o sugerencia (Estrella, 2001, p. 96). Finalmente, señalemos la expresión “vea bonita”, una suerte de interjección y vocativo que demuestra cortesía y cariño en el dialecto quiteño.

Campos, en su afán de ayudar a Eulalia, se dirige hacia la casa de la abuela del niño y le dice lo siguiente: “— No sea malita, baje un momentito mi señora— le dijo el taxista Campos” (p. 92). Una vez más, el dialecto coincide con el nivel de cortesía que se busca, donde la locución “no sea malita”, seguida además por un diminutivo, corresponde, dentro de Quito, a una forma de hablar coloquial para pedir algo. Una vez el taxista consigue la anuencia de la abuela, este prosigue y le cuenta lo ocurrido. De esa narración podemos extraer ciertas marcas dialectales de interés: “— Verá mi señora [...] pite a pite llegué hasta el barrio América [...] se metió al taxi como un saco de papas [...] cuando el prójimo lo necesita, uno se debe de hacer acto de presencia [...]” (pp. 93-94). Dicho relato empieza con la fórmula de cortesía “verá mi señora”, asegurándose la atención del interlocutor. La locución “pite a pite” corresponde a la palabra de origen quechua *piti*, que según el DRAE significa “cosa pequeña”. Así, Campos se refiere a que fue despacio o de manera pausada hacia el mentado barrio. El símil de “subirse como un saco de papas” hace referencia a los mercados, donde el tubérculo andino es arrojado con brusquedad por los cargadores. Finalmente, nos encontramos con la perífrasis “deber + de + infinitivo”, otra vez confundida con la perífrasis “deber + infinitivo”, también usada de manera incorrecta dado que Campos quería expresar obligación y no duda.

El capítulo finaliza con Arturo, quien piensa en su madre: “Falacias, diría Hortensia Armendáriz, esta madre que me ha tocado [...]” (p. 96). “Falacias”, en el contexto de la novela, lo podríamos asumir como un cultismo, el cual caracteriza al arquetipo de la mujer instruida, representado por Hortensia. Arturo cierra el párrafo con el siguiente arrebato de ira hacia los muertos que se hallan en su mesa de disección: “— ¡Díganse algo! —suelto—, ¡háblense, la gran puta y que no dure una eternidad, mierda! —y me voy lanzando la puerta” (p. 97). Aquí podemos notar el uso del verbo “suelto” en lugar de “digo”, la perífrasis “ir + gerundio” y el insulto “la gran puta”, todos ellos correspondientes a las normas lingüísticas de la capital.

2.3. Día 3

El narrador empieza el capítulo describiendo el amanecer en Quito a través de la personificación de la geografía y el clima de la ciudad. Este dice: “[...] una madrugada fría y una lloviznita cauta” (p. 99). Señalemos el diminutivo “lloviznita”, útil para matizar ese rocío o ese leve chispear que nos traslada hacia el inicio del día en la capital. El mismo narrador continúa: “Un olfato ni el *hijueputa*, diría un colombiano” (p. 100). En este caso, opta por contrastar el dialecto de los quiteños con una expresión del país vecino. Notemos que, si bien a lo largo de la novela no existe ningún personaje colombiano, estos son referidos constantemente y caracterizados con un sentido negativo, casi como sinónimo de ladrones.

Mediante un diálogo indirecto, pronto nos encontramos con Hortensia Armendáriz, quien dice lo siguiente: “— ¡Por desabrido! — suele decir a sus hijos [...] Quién hubiese creído que él encontraría una señora como se debe, trabajadora y buena, mientras yo me quedaría poniendo velas a los santos y masticando rencores [...]” (pp. 102-103). Así entonces, pese a que habíamos distinguido a este personaje como el arquetipo de la mujer instruida, esto no significa que ella deje de usar sentencias populares. “Poner velas a los santos” y “masticar rencores” son expresiones que describen bien su situación de divorciada. Ni la clase social ni

el nivel de educación extirpan de Hortensia sus orígenes, su cotidianidad y su tradición quiteña. Por ende, nos vamos dando cuenta de que ella también se ciñe a la norma de la capital, así como se lee a continuación durante una llamada con Arturo: “—En este país se trata de usted a los hijos. —En este país se hacen muchas cosas que no me gustan. —Bueno mijo, mejor colguemos” (p. 105). De esta forma vemos que, mientras Hortensia acepta su habla y los códigos sociales y la costumbre que la rigen, Arturo se muestra reacio y crítico. De este fragmento señalemos el pronombre personal de cortesía “usted” y el próximo vocativo “Mijo”. El primero nos sugiere respeto, amabilidad y hasta distanciamiento en la manera en que se tratan padre e hijos. Pero el segundo contrasta mediante una aféresis, casi un diminutivo, que expresa cariño, cercanía y hasta grado de jerarquía. Así, nos encontramos con un uso del lenguaje que demuestra la idiosincrasia capitalina, una en la que la costumbre cortés y el afecto no se excluyen, sino que se funden en su singular norma lingüística.

A continuación, el narrador nos cuenta un acto atroz, homófobo y lleno de violencia. Quien lo perpetúa es un ser anónimo, un ciudadano más, uno que queda impune frente a la desidia de los quiteños. Este dice: “— ¡Marico de mierda! — antes de pegarle dos tiros en pleno pecho” (p. 107). La intolerancia y la discriminación surgen desde el lenguaje y el uso que a este se le da. La dolorosa marginalidad se construye casi al instante con comentarios tales como: “—Lo mataron porque normalmente cuando se es de esa calaña se muere de muerte violenta y basta [...] —Un meco —dice el vecino” (p. 108). De este modo, Noriega nos presenta el arquetipo del homosexual, otro más que vive injustas desventajas y que nos demuestra el peligro de normalizar la deshumanización mediante las etiquetas. Acto seguido, el autor critica al policía sencillamente dejándole hablar: “—Puchas ah —suelta—, a este cojudo sí que le dieron verga como es debido” (p. 108). En este caso, el dialecto matiza y agrava la intolerancia y la vulgaridad de quien expresa aquel comentario, que concuerda con la norma lingüística que representa el personaje. Así, una vez más, habla la ineptitud de las

autoridades de la urbe. Anotemos que, según los registros del ALEcu, el 50% de los encuestados en Pichincha emplean el término “marica” y el 11.1% de los encuestados en Guayas usan el término “meco” para referirse a un hombre homosexual (Estrella, 2009, pp. 95-96).

La siguiente sección del capítulo se compone de un texto dialógico donde Arturo telefonea a su madre para contarle las novedades de la morgue. Aquí, el protagonista dice: “Mientras hacía la autopsia de la chica, cayó el doctor Pérez [...] uno de esos capos [...] Ya ve, hasta para esas cosas en este país existen palancas [...] Desgraciado, dejando que todo se esfume por echarse un polvo, me dije” (p. 110). Señalemos aquí las marcas dialectales: el verbo “cayó” en lugar de “llegó”, la denominación “capo” para referirse a un hombre con gran superioridad, especialmente dentro de alguna disciplina o profesión en general, y el término “palancas” para hablar de influencias de poder. Anotemos también la locución “echarse un polvo” que, según el ALEcu, se emplea tanto en Pichincha como en Guayas para referirse al coito (Estrella, 2009, p. 81). Continuemos con la conversación cuando Hortensia dice: “—Mire doctorcito, lo primero que debe hacer es cambiarle de nacionalidad a su muertito, luego verá como todo se le va aclarando [...] —Las autoridades son torpes mijito, no se le olvide eso nunca” (p. 111). Aquí nos encontramos con los diminutivos “doctorcito”, “muertito” y “mijito”, en este caso con connotación de burla y empleados para producir cierto trato de inferioridad. Así, Noriega, a través de Hortensia, realiza una crítica al prejuicio en torno al colombiano, uno que, según dice, es acrecentado por las propias autoridades.

Justo después de la charla, la crítica a la institución policial se intensifica. Esto ocurre cuando la esposa del desaparecido taxista Campos se dirige hacia el Regimiento Quito, esperanzada por encontrar ayuda. Una vez más, Noriega, sencillamente, permite que el policía hable: “— Vea mi señora, no se haga mala sangre [...] Vaya nomás tranquilita, tómese una agüita de valeriana y verá cómo se le aparece el señor, chuchaqui nada más [...] Esos hacen

san viernes si es posible todos los días [...]” (p. 113). Señalemos la locución “vea mi señora”, la cual es de uso común en Quito para buscar la anuencia del interlocutor y expresar cortesía, y la frase “hacerse mala sangre”, un coloquialismo de América que significa preocuparse o complicarse por alguna situación. Así también, están los imperativos atenuados “vaya nomás” y “tome usted”. Aparece la “agüita de valeriana”, diminutivo empleado para nombrar la infusión de valeriana, remedio popular para calmar los nervios. Junto con este también hallamos el diminutivo “tranquilita” que busca el mismo efecto paliativo. Nos encontramos con “se le aparece” en lugar de “aparece”, locución común para los quiteños. Está una vez más el “chuchaqui” para hablar de la resaca y el “san viernes” para referirse a un día o período temporal en el que se celebra una fiesta y se bebe alcohol, esto en relación con las festividades católicas. Finalmente, anotemos la manera en que el policía se refiere a los taxistas: “esos”. Dicho pronombre demostrativo nos sugiere la distinción del arquetipo y además le otorga un tono displicente. El personaje finaliza diciendo lo siguiente: “[...] nos vuelve a ver si no aparece mañana, all right —termina diciendo el policía, para dárselas de chévere ante esta mujer desesperada” (p. 113). De esa manera, vemos la presencia del inglés y su prestigio en relación con el español. Dado el sentido de superioridad de un idioma frente al otro, la pedantería del personaje es explícita, a la vez que se narra la ineficiencia de las autoridades. Señalemos también la perífrasis “terminar + gerundio” y la locución “dárselas de chévere”, ambas en sintonía con el habla de la capital. Para terminar con esta escena, tomemos la reivindicación que Noriega da al arquetipo del taxista a través de algunas pinceladas con el narrador: “Su marido es un hombre de costumbres puntuales [...] de tomar sopa sin sorber y traer el sueldo entero a la casa, de cuidar el taxi como una joya, que es quizá su único defecto [...] respetuoso, caballero, responsable” (p. 114). Se replantean además esas “cervecitas” después del fútbol, las cuales nunca lo llevan a beber hasta la inconsciencia. Vemos entonces que el autor, a pesar

de construir arquetipos, desarrolla también una crítica en contra de ellos, pues el suponer que siempre se cumplen es un error que podría devenir en marginación y estigmatización.

Abordemos ahora el episodio en que Arturo empieza a investigar el caso tras la muerte de María Augusta y se dirige a entrevistar al asesino de Wilfrido. Así, nos coloca frente al arquetipo del guardia azuayo: “[...] por el cantadito, piel quemada y gorra de los Yankees” (p. 120). Allí, el protagonista dice lo siguiente: “No le doy susto, deduzco [...] que no tengo pinta de asaltante y en estas tierras la pinta manda [...] Estos colombianos [...] Ya va siendo hora que se les lleve el diablo —Son unos hijueperras, pero estos no eran [...] los colombiches” (p. 120). De este fragmento señalemos la palabra “pinta”, de uso coloquial en Quito, empleada para hablar de la apariencia física de alguien. Queda entonces establecido el factor de la imagen externa para juzgar a una persona, lo cual también nos sugiere que el aspecto de Arturo es distinto (menos amenazante) que el del difunto. A continuación, se nombra a los “colombiches”, forma despectiva que nos demuestra el imaginario en torno a aquella nacionalidad. Sin embargo, ahora queda claro que el muerto no era colombiano y que el parte policial era en realidad un documento incierto que reflejaba la discriminación latente. Así, el guardia azuayo especifica: “[...] seguro que están de regreso ya mismito [...] —No eran monos esos. Eran unos longos cualquiera [...] Ese cojudo debe estar bien muerto ahora. Se lo llevaron con el cañón en el pescuezo [...] —No sea metiche señor abogado” (p. 121). De este fragmento señalemos la locución “ya mismito”, usada para decir que alguien llega pronto, las denominaciones “mono” y “longo” para diferenciar al costeño y a los criminales serranos, el insulto “cojudo” que es común en Quito, el adjetivo “metiche”, que según el DRAE se emplea en varios países de Hispanoamérica como sinónimo de entrometido y, finalmente, el sustantivo “pescuezo” en lugar de “cuello”, que da un sentido displicente al ser usado generalmente para hablar del cuerpo de los animales. Vemos entonces que la norma lingüística no les pertenece

solamente a los personajes oriundos de la capital, sino también a aquellos que han migrado desde otras provincias y se han apropiado de este en el habla cotidiana.

Regresemos ahora con Hortensia Armendáriz, de quien el narrador nos cuenta que: “Se sube al primer taxi, un Ford hecho pedazos [...]” (p. 125). Destaquemos de aquí la locución superlativa “hecho pedazos” la cual describe algo que se encuentra en muy mal estado, en este caso, un taxi de la capital, detalle que nos sugiere nuevamente un aire de deterioro en Quito. Hortensia, junto con su exesposo, se dirige al departamento de su hijo Jorge. Allí tiene la siguiente discusión: “— ¿Qué sabe usted de mi vida vea? [...] Al escuchar esto, a la doña se le viene toda la sangre a la cara [...]” (p. 128). Señalemos aquí el término “vea”, el cual, en lugar de trabajar como verbo y expresar una acción, conlleva cierta función fática con la cual llamar la atención del interlocutor. Cuando habla el narrador, aparece también la denominación “doña” que, como hemos visto, pertenece a la norma capitalina. También está la expresión coloquial “venirse la sangre a la cara” que nos transmite bochorno, vergüenza o enojo en el personaje.

Volvamos con Arturo, quien reflexiona sobre su condición de quiteño mientras habla con el cuerpo inerte de Wilfrido: “Somos desdichados; amo la playa, no conozco un solo *cacho*, siempre los olvido, y lo siento por mi idiosincrasia tan frágil [...]” (p. 130). Así, vemos el turismo de la sierra hacia la costa, región que ofrece una geografía contraria al relieve de los Andes. Pero, sobre todo, está el hecho de que Arturo no sabe un solo “cacho”, palabra usada tanto en Quito como en otros lugares del Ecuador para referirse a un chiste o una broma. Esto difiere con la llamada “sal quiteña”, parte del arquetipo del capitalino pícaro y burlón. Nos encontramos entonces con aquella frágil idiosincrasia, quizá porque Arturo pertenece a la clase social media-alta y no al estrato popular. De esta manera, el protagonista es parte de la diversidad de la urbe, con muchas características dialectales que lo circunscriben como quiteño, pero carente de otros rasgos que lo alejan del modelo tradicional del capitalino. Arturo, si bien puede representar el arquetipo del capitalino instruido y joven, es también un personaje de

ruptura en cuanto critica constantemente su contexto, incluido el dialecto y las actitudes de los demás personajes. Además, él es una especie de detective de novela negra, un observador, un personaje fuera de lo común, fuera de los modelos sociales de Quito.

Arturo sigue hablando con el muerto cuando lleva a cabo una crítica a la tradición católica de Quito y también al dilecto de la capital. Él dice: “Hasta para entrar al paraíso se necesitan palancas. Intercede, intercede, pero sin demoras coño. Esto suena bien venezolano pero es bonito. ¿No te parece? En todo caso es mejor que joder o que carajo [...]” (p. 132). En primera instancia, el protagonista se refiere al *Confiteor* para quejarse de las influencias de poder tanto terrenales como celestiales. Justo después, da su opinión sobre el insulto “coño”, el cual es más común en el habla de Venezuela y que, para él, es superior en cuanto a estética de sonido a otros insultos más recurrentes en Quito. Esta nueva pincelada de Noriega nos sugiere un planteamiento sobre el prestigio del dialecto quiteño que, si bien es el más aceptado en la urbe y hasta se ha diseminado hacia hablantes de otras provincias, no es considerado mejor frente a dialectos extranjeros. Esto, por otra parte, abre el debate en torno a la identidad del ecuatoriano. Justo después, nos encontramos con un uso incorrecto del lenguaje estándar, quizá un detalle que nos propone cierta explicación por la que el prestigio del español capitalino es bajo: “Me interrumpe Rogelio para decirme que vienen a ver al suicidado” (p. 132). Está entonces el “error” en que se confunde el sustantivo “suicida” con el participio “suicidado”, ambos de la misma raíz léxica. Esto, sin embargo, no sale de la norma lingüística capitalina, sino que más bien podría ser un uso para matizar cierto desenfado o burla. Arturo, por su parte, continúa la conversación con otra inexactitud en comparación con la lengua estándar: “Oyes ve, este, el colombiano, ya averigüé, no es colombiano [...]” (p. 133). Tenemos entonces la locución con función fática “oyes ve”. Aquí parece haber nuevamente una atenuación del imperativo “oye”, el cual es sustituido por el indicativo de la segunda persona del singular: “oyes”.

Arturo sale de la morgue y se dirige a buscar a su hermano. Para ello, pide un taxi que el narrador introduce de la siguiente manera: “Llega un Cóndor del año de la chispa [...] —Buenas mi señor [...] —Puchas vea, ¿no sabe que anda desaparecido desde ayer? [...] —Qué bestia, ¿pero cómo así? ¿Habría estado metido en algo? [...] cualquiera se nos va de notas” (p. 136). De aquí señalemos la frase hiperbólica “del año de la chispa” de uso coloquial en Quito, cuyo significado se refiere a algo muy antiguo y que, en este caso, nos habla otra vez de la urbe deteriorada. Sigamos con el saludo “buenas mi señor”, acorde con la idiosincrasia cortés mediante el pronombre posesivo “mi”. Después, aparece la interjección en plural “puchas”, recurrente en la capital para expresar sorpresa o disgusto, y la perífrasis “andar + participio”, de uso generalizado por los quiteños. Están también la interjección “qué bestia” que demuestra gran asombro, la locución interrogativa “¿cómo así?” en lugar de “¿por qué?” y la expresión “irse de notas”, empleada en Quito para referirse a alguien que enloquece o desconcierta por acciones no esperadas. Destaquemos la locución interrogativa que expresa hipótesis y extrañeza a la vez, construida con el futuro perfecto: “¿Habría estado metido en algo?”. Dicho asombro lo podemos relacionar con el uso del presente perfecto que en Quito no solo indica una acción que empezó en el pasado y continúa en el presente, sino que también demuestra sorpresa. Así, el taxista, de haber estado seguro, pudo haber dicho: ¡Ha estado metido en algo!

Finalicemos el tercer día con la siguiente expresión de uso generalizado en varios países hispanos: “En la biblioteca se arma la grande [...]” (p. 141). De aquí, comentemos la mezcla que Noriega edifica entre lo culto y lo coloquial. En este caso, exhibe a la biblioteca como el espacio que representa la educación y el uso correcto del lenguaje, pero junto a ella coloca una locución que pertenece a la oralidad cotidiana: “armarse la grande”. De la misma manera, como lo veremos a continuación, el autor crea una dualidad disonante, en donde los personajes que funguen como el arquetipo de lo culto también están inmersos en el dialecto quiteño.

2.4. Día 4

El cuarto capítulo de la novela nos recibe con un nuevo amanecer en Quito, cuando el hijo de Eulalia se despierta tras el accidente de tránsito. De ello nos enteramos así: “— ¡El niño se movió! —No ha de ser. —Sí, hasta se quejó” (p. 144). Señalemos aquello que dice la enfermera: “no ha de ser”. Nos encontramos entonces con una variación de la locución “ser de + infinitivo”, la cual se emplea con sentido de obligación. Toscano (1953) explica que ese uso antiguo se ha desarrollado mucho en Ecuador y Charles Kany (1970) lo considera una forma para evitar el imperativo directo, ya sea para expresar un mandato o una idea de necesidad (p. 300). De todas formas, esta locución es usual en el habla capitalina, entre instruidos y no instruidos (Estrella, 2001, p.108-110). Aparece además la forma perifrástica de futuro “ha de” que en el dialecto quiteño suele reemplazar al futuro simple y que, bajo ciertos contextos, puede referirse a una acción del pasado (Estrella, 2001, p. 93). Anotemos que, en este caso, la locución se encuentra en negativo. De este modo, nos encontramos con una enfermera que, por un lado, expresa incredulidad mediante el sentido de obligatoriedad, pues, para ella, no es posible que el niño haya reaccionado, pero, por otro lado, también hallamos duda y asombro a través de la perífrasis de futuro, tal como se estilaba en el habla de Quito. Más adelante, Eulalia dice: “—Está reviviendo el guagua [...]” (p. 145). De aquí señalemos el quichuismo “guagua” que significa “niño” y que proviene del quechua *wáwa*, vocablo que en dicho idioma es empleado únicamente por las mujeres (Estrella, 2009, p. 161). Así entonces, evidenciamos cómo el mestizaje ha moldeado el dialecto en la capital, el cual es intuido y empleado por Noriega en sus personajes. Está también la construcción “estar + gerundio”, pues, como hemos visto, el uso de perífrasis es común en el habla cotidiana de los quiteños.

El relato avanza hasta que nos encontramos con Hortensia Armendáriz, de quien el narrador expresa lo siguiente: “[...] pero ella siempre ha sido terca, y no le gustaría dejarlo de ser por un pilche hombre [...]” (p. 145). Anotemos aquí el término despectivo “pilche” el cual

surge del adjetivo mal sonante “pinche” que, según el DRAE, significa ruin o despreciable y es usado en México. Vemos entonces que Noriega escucha y pone énfasis en el sonido, en el uso de las palabras en el habla, pues distingue los fonemas en el dialecto quiteño al sustituir la “n” por la “l”. Algunas páginas después, aparece Arturo, quien realiza cierta crítica a las galanterías de la capital. Es allí cuando expresa lo siguiente: “[...] en fin te invito a donde te dé la santa y regalada gana con tal de invitarte [...]” (p. 149). Destaquemos aquí la expresión coloquial “la santa y regalada gana” de uso frecuente en Quito. Esta lleva una connotación negativa y se refiere a algo que se realiza con egoísmo, para cumplir deseos propios y sin tomar en cuenta al resto. Tenemos además la locución “con tal de”, que concuerda con la norma lingüística de los quiteños y se emplea para indicar, con matiz negativo, aquellas acciones justificadas solamente por el fin que buscan. Así, el autor usa el habla de la capital para amonestar la conducta de sus habitantes.

Arturo, sin embargo, se encuentra en su primera cita con Alina, la secretaria del laboratorio. Nos cuenta que ella es fluminense, es decir, que es originaria de la provincia costeña de Los Ríos. De Alina, él destaca su actitud tajante y directa, distinta a la idiosincrasia del quiteño (p. 149). Arturo dice lo siguiente: “Así íbamos andando [...] si prefiero el cebiche de camarones o de concha. —El de pescado —le conté—, con harto limón y tostado” (p. 151). Señalemos aquí la perífrasis “ir + gerundio” de uso generalizado en Quito y también la charla sobre comida. De esta forma, nos encontramos con la gastronomía costeña, caracterizada principalmente por los mariscos. Sin embargo, podemos hallar cierta hibridación cuando el protagonista emplea el término “harto”, el cual concuerda con el habla en la capital y su significado indica abundancia o saciedad, pero, sobre todo, la notamos cuando habla del “tostado”, alimento representativo de la sierra, pues este se prepara con el maíz que se cultiva ampliamente en los Andes y acompaña a varios platillos de la región. Así, la gastronomía se

relaciona con el dialecto, pues también es fruto del contacto entre comunidades humanas y su cultura.

Arturo, junto con Alina, suben a un taxi. Es allí cuando el conductor dice lo siguiente sobre la desaparición de Campos: “[...] si yo no anduviera necesitado, no habría salido a camellar [...] nos están matando mi señor, por las puras puras [...] Campos, un alma de Dios, hasta cae en la zanahoriada [...]” (p. 153). De este fragmento, señalemos aquello que corresponde con la norma en el habla quiteña. Así entonces, aparece nuevamente el uso de “anduviera” en lugar de “estuviera”, en este caso en modo subjuntivo; encontramos el término “camellar”, el cual significa “trabajar” y es usado sobre todo por la clase popular; tenemos además la fórmula “mi señor” que, como anotamos antes, se emplea para expresar cortesía y ganar la atención del interlocutor; está también la expresión “por las puras puras”, que indica que algo se hace sin ninguna justificación, sumado a la reduplicación de *puras* que se da para marcar la intensidad. Finalmente, está el neologismo “zanahoriada”, el cual hace referencia a Campos y lo define como alguien medido y tranquilo, quizá hasta fuera de lo normal. Según el DRAE, el término “zanahoria” se usa también de manera coloquial en países como Chile y Argentina para hablar de una persona tonta o simplona. Destaquemos este último calificativo para señalar el esfuerzo por desestabilizar el arquetipo del taxista. De este modo, la intención de ruptura continúa: “[...] Eso no nos quieren creer lo tiras. Dicen que no ha de ser, que todos los taxistas somos unos así y asado, ¿y ellos? [...]” (p. 153). Empecemos por señalar la palabra “tiras”, que forma parte del dialecto de la capital y es empleada para referirse a los “policías”. Está además la locución “no ha de ser” que, como vimos, expresa incredulidad. Pero, lo que más llama la atención es la expresión “así y asado”. Por un lado, esta nos demuestra el habla de Quito en cuanto a su uso, pero también la idiosincrasia del personaje capitalino. Dicha expresión tiene un sentido de abreviación, de elipsis, y se utiliza para acortar una serie de rasgos que describen a alguien. Pero, además, en este fragmento es utilizada para generar crítica en

torno a la estigmatización de los taxistas y, sin embargo, a la vez cuestiona el arquetipo de los cuerpos de autoridad: “Yo tengo un cuñado policía, lo primero cuando nos vamos de chupe es convencerle de que no lleve su pistola [...]” (p. 153). Indiquemos finalmente el término “chupe”, un coloquialismo para referirse a la ingesta de alcohol y que, en este contexto, revela la ineptitud de los agentes de la policía.

El capítulo continúa con el bibliotecario Osorio y Hortensia Armendáriz. Él se encuentra en el hospital, recuperándose de su desmayo. Ella acude a visitarlo. El narrador nos indica lo siguiente: “La gente pensó que se moría, hasta se persignaron, le echaron rezos y suspiros; pero se le pasó. Ahora espera resultados, para ver qué mismo tiene” (p. 158). Señalemos el uso recurrente de verbos reflexivos en “se moría” y “se persignaron”, la forma dialectal “echar rezos” en lugar de “rezar” y la expresión “qué mismo tiene”, utilizada para matizar la búsqueda de claridad ante cierta incertidumbre, en este caso, en torno a la salud de Osorio. Él, cuando llega Hortensia, le dice: “Va a tener que hacerme la conversa hasta que esta pendejada me pase. Disculpe las groserías, pero ya no estoy para florilegios” (p. 160). Es así como el personaje culto emplea también el dialecto de Quito. Para empezar, tenemos la locución “hacerme la conversa”. Esta parece atenuar el sentido imperativo de “conversemos” y usa el sustantivo coloquial “conversa”. Pero, al instante, el personaje usa un término que podemos considerar culto. Él acude a la palabra “florilegios”, cuyo significado nos demuestra un ejercicio literario que corresponde a un personaje educado. Pero, además, el bibliotecario quiere detener dicha práctica de selección de trozos de literatura y opta por un habla popular. Queda entonces claro que, a pesar de la procedencia y educación de los personajes, todos están atravesados por el dialecto del espacio en el que se desarrollan.

Hacia el final de la obra de estudio, nos encontramos con el siguiente comentario de Arturo cuando la esposa de Campos va a reconocer el cuerpo del taxista: “[...] como al putas, dirían nuestros vecinos del norte” (p. 166). Así, aparece hasta el final aquella preocupación por

el habla y la estigmatización de los grupos humanos, pues Noriega no deja de contrastar el dialecto capitalino con dialectos extranjeros; específicamente, aquel que el autor extrae de la realidad y lo convierte en su propio dialecto literario: el de su novela.

2.5. Particularidades léxicas, sintácticas y locuciones

Tras haber analizado los fragmentos de la obra de estudio por separado, vamos a extraer de ellos algunas particularidades léxicas y sintácticas, así como locuciones distintivas, las cuales serán examinadas en conjunto. Recordemos que todas ellas pertenecen al dialecto literario que Noriega otorga a sus personajes, tomando como referente al habla de Quito. Así entonces, veamos los siguientes cuadros.

Particularidades léxicas			
Día 1	Día 2	Día 3	Día 4
- Arrejuntados	- Huevada	- Mijo	- Guagua
- Andan (están)	(malsonante)	- Marico	- Pilche (malsonante)
- Caduno	- Mete (entra)	(malsonante)	- Harto (mucho)
- Aguaitar	- Saca (toma)	- Mierda	- Tostado (comida)
- Requeteusado	- Ñeque	(malsonante)	- Anduviera (estuviera)
- Papa	- Chuchaqui	- Meco	- Camellar
- Montubio	- Indias	(malsonante)	- Zanahoriada
- Mono	(malsonante)	- Puchas	- Los tiras (policías)
(malsonante)	- Greñas	(interjección)	- Chupe
	- Longa/longo	- Cojudo	- La conversa
	(malsonante)	(malsonante)	- Pendejada (malsonante)
	- Brutas	- Cayó (llegó)	- Florilegios (culto)
	(malsonante)	- Capos	
	- Mierdas	- Palancas	
	(malsonante)	- Chuchaqui	
	- Jefe	- All right	
	- Chuta	(extranjerismo)	
	(interjección)	- Chévere	
	- Fuu	- Pinta	
	(interjección)	- Hijueperras	
	- Mister	(malsonante)	
	- Requetejodidos	- Colombiches	
	- Derechito	(malsonante)	
	- Argollas	- Longos	
	- Mudos	(malsonante)	
	(malsonante)	- Pescuezo	
		- Metiche	

- Carajo (malsonante)	- Veá
- Chugcha (malsonante)	- Doña
- Aguaitar	- Cacho
- Cholos (malsonante)	- Coño (malsonante)
- Dizque	- Joder (malsonante)
- ¿Cachaste?	- Carajo (malsonante)
- Billete	- Puchas (interjección)
- Choros	- Qué bestia (interjección)
- Chaperío	
- Omotos (malsonante)	
- Hallar (encontrar)	
- Falacias (culto)	
- Suelto (digo)	
- Doña	

Cuadro 1: Particularidades léxicas

En cuanto a las particularidades léxicas, podemos destacar la abundancia de términos malsonantes. Además, la mayor parte de las palabras comprendidas en el cuadro llevan un significado con carga negativa, como, por ejemplo, “choros”, “chaperío”, “chuchaqui”, “palancas” o “zanahoriada”. Así, parece ser que la intención del autor es plasmar la furia, el desprecio y demás antivalores a través del léxico, los cuales repercuten en los distintos acontecimientos que presenciamos en la novela. Tomemos en cuenta que dichas palabras reflejan el plano psicológico de los personajes y las actitudes de los narradores. Esto nos ayuda a comprender cómo piensan y la manera en que se relacionan con el entorno literaturizado. Partiendo de ello, es verosímil que los actantes se encuentren inmiscuidos en situaciones de robo, marginación, violencia y muerte. Esto, a su vez, aporta a la construcción de una urbe agresiva y plagada de crimen. Específicamente, aquel Quito oscuro en donde los hechos más atroces podrían ocurrir.

Particularidades sintácticas			
Día 1	Día 2	Día 3	Día 4
<ul style="list-style-type: none"> - Terminan siendo - Irá tirando - Va llegando 	<ul style="list-style-type: none"> - Pegarse un partido - Unas cervecitas - Comerse vivitas - Por si acasito - Andas buscando - Un trabajito - Machito - Dolaritos - Nosotros buscando - Le voy llevando - Dolaritos - Francesita - Señorcito - Bájeme - Ándate callando - Verá jefecito - Muertitos - Media agüita - Anda haciendo - Sale pisoteando - No se me descomponga - Vea bonita - Mi señora - Momentito - Se debe de hacer (acto de presencia) - Me voy lanzando 	<ul style="list-style-type: none"> - Lloviznita - Doctorcito - Muertito - Se le va aclarando - Mijito - Tranquilita - Vaya no más - Tome usted - Agüita - Termina diciendo - Ya mismito - Mi señor - Anda desaparecido - Verá cómo se le aparece - Oyes ve - No se haga (mala sangre) 	<ul style="list-style-type: none"> - No ha de ser - Está reviviendo - Íbamos andando - Mi señor

Cuadro 2: Particularidades sintácticas

Consideremos ahora las particularidades sintácticas. Empecemos por señalar la atenuación del imperativo en construcciones tales como “no se me descomponga”, “tome usted” y “vaya no más”. Notemos además la abundancia de diminutivos, entre los que están “cervecitas”, “señorcito”, “dolaritos” y muchos otros. Veamos también algunos vocativos que expresan vehemente cortesía: “mi señor”, “mi señora” y “verá jefecito”. Finalmente, destaquemos el amplio uso de formas perifrásticas, las cuales le dan un matiz recargado al habla: “me voy lanzando”, “va llegando” o “termina diciendo”. Así entonces, nos encontramos con personajes que parecen no querer decir lo que dicen, que buscan maneras de debilitar el impacto de aquello que expresan o que, al menos, hacen lo posible por esconderlo entre

palabras que podrían ser omitidas. De este modo, nos enfrentamos a un dialecto que refleja el enigma, la incertidumbre, el secreto y el miedo. En conjunto con el léxico de connotación negativa, esto nos contextualiza dentro de una ciudad igual de escondida, depositada en medio de la inmensidad de las cordilleras, un espacio predilecto para resguardar el crimen sin que los culpables deban hacerse cargo de sus fechorías.

Locuciones distintivas			
Día 1	Día 2	Día 3	Día 4
<ul style="list-style-type: none"> - Caduno caduno - Come papas con gusanos 	<ul style="list-style-type: none"> - Meterse unos dolaritos en el bolsillo - Mono fino nos salió estito - Gud mornin jefe - Güer du yu guan tu gou? - En dos patadas - Sin chistar - La ley del serrucho - Que la pase bonito - Venirse a parir (malsonante) - Comerse una francesita (malsonante) - Mudos mismo son (malsonante) - Habidas y por haber - Adonde sea y como sea - No sea malita - Pite a pite - Como un saco de papas - La gran puta (malsonante) - Ni bien llega - Se están dando - Andarse con vainas - Le vamos a hallar 	<ul style="list-style-type: none"> - Poner velas a los santos - Masticar rencores - Echarse un polvo - Mala sangre - Vaya nomás - Hacer san viernes - Dárselas de chévere - Estar bien muerto - Hecho pedazos - Venirse la sangre a la cara - Del año de la chispa - Irse de notas - Se arma la grande - Ni el hijueputa (malsonante) - Ve a mi señora 	<ul style="list-style-type: none"> - La santa y regalada gana - Con tal de - Por las puras puras - Así y asado - Echar rezos - Qué mismo tiene - Hacerme la conversa - Como al putas (malsonante)

Cuadro 3: Locuciones distintivas

Finalmente, abordemos algunas de las locuciones que aparecen en la novela y que funcionan como identificativos del dialecto capitalino y la norma lingüística que allí prevalece. Estos presentan similitudes con las particularidades en el léxico y la sintaxis anteriores. Así, por ejemplo, tenemos expresiones malsonantes como “ni el hijueputa” y connotaciones

negativas y diminutivos como “mono fino nos salió estito”. Sin embargo, de aquí anotemos también las marcas culturales y las huellas de la tradición presentes en algunas expresiones: “caduno caduno”, “como un saco de papas”, “que la pase bonito” o “no sea malita”. Esto nos sugiere un conocimiento popular y compartido que se refleja en el habla, atravesado por dichos y expresiones, así como cierta idiosincrasia quiteña de la que Noriega se vale para representar una ciudad ficticia pero cercana a la realidad de la época.

2.6. Voces narrativas, personajes arquetípicos y dialecto literario

Después de haber analizado los cuatro capítulos en los que Noriega divide su novela, queda clara la fuerte presencia de las voces narrativas a lo largo del texto. Podemos distinguir entre narradores extradiegéticos y uno intradieгético, que se intercalan y ofrecen dinamismo a las focalizaciones. Así entonces, es usual que nos encontremos con el siguiente narrador omnisciente multiselectivo: “Mes de noviembre, mes de muertos, se dice el taxista Campos sin ganas de salir de la cama. Su mujer lo vuelve a llamar para el desayuno, pero hoy no hay ánimos” (p. 59). Sin embargo, muchas veces esta voz muta en un punzante narrador omnisciente editorial, quien está dispuesto a entregar juicios de valor. Veamos un ejemplo a continuación: “La carretera sale de Santo Domingo, esta ciudad champiñón, nacida de la nada, perfectamente subdesarrollada, atada a pesar suyo a Quito, pero fungiendo de primera dama del interior costero, más que nada para respaldar una identidad vacía [...]” (pp. 40-41). La actitud crítica de este narrador es muy cercana a la de Arturo, el narrador yo-protagonista, razón por la cual llegan a confundirse en ciertos momentos. Consideremos el siguiente pasaje: “Llega el taxi. Un Datsun conducido por una mujer, cosa rarísima en Quito, a la cual estas «evoluciones» no siempre le sientan bien. —Lléveme a la morgue— le pido” (p. 123). Finalmente, señalemos también un esporádico narrador dramático que permite a los personajes dialogar libremente. Tomemos esta muestra: “A Hortensia Armendáriz le despierta un nuevo telefonazo. —Aló.

—No llamó. — ¿A quién? — ¿Cómo a quién?, a mí. — ¿Qué les ocurre hoy día? — ¿A quiénes? —A ustedes dos” (p. 109).

En suma, estas son las principales voces narrativas que, aparte de guiar al lector a través de los acontecimientos, también dirigen el uso del dialecto literario y la construcción de arquetipos. Por un lado, como se evidenció en el análisis de los dialectos, muchas veces es el propio narrador quien acude a las variantes lingüísticas de Quito para expresarse. Por otro lado, el narrador, ya sea mediante diálogos directos o indirectos, nos da acceso al habla de los personajes. Sin embargo, es imperativo indicar que son los narradores quienes más utilizan el lenguaje estándar para desarrollar la historia. Extraigamos los siguientes ejemplos: “Hortensia Armendáriz va al fichero, escoge el libro y lo pide al bibliotecario Osorio, hombre de figura desaliñada y lentes de montura excesivamente grande para su rostro alargado y pusilánime” (p. 25); “Eulalia abre los ojos y por un instante se siente en su habitación, con su hijo al lado y la mañana límpida por delante [...]” (p. 74); “Osorio descansa en una cama del hospital Eugenio Espejo; al despertar recuerda a *Pedro Páramo*, una de sus novelas preferidas” (p. 157). De esta manera, lengua y habla conviven en la novela de Noriega³.

En este punto, es necesario advertir la creación de arquetipos que acompañan a la representación de una urbe. Observemos que: “Max Weber consideraba nuestro concepto de ciudad como producto de la civilización (en este caso, occidental) y de ese modo, éste reflejaba una psicología (y un arquetipo) que están culturalmente determinados” (Pimenta, 2013, p. 41-42). Señalemos que uno de los fines del dialecto literario es la representación de dicha psicología definida por la cultura, la cual hemos tratado en el análisis de los fragmentos dispuestos en los cuatro capítulos de la narración. Recordemos entonces que el dialecto literario es la representación escrita del habla, que se encuentra restringida por factores regionales o sociales. Además, destaquemos que dicha literaturización de las variantes dialectales está

³ Esto ocurre también en la mayor parte de las obras literarias, incluyendo la poesía.

totalmente mediada por el autor, es decir, por su relación con el entorno que busca forjar en su obra. Así, hallamos los modelos sociales que Noriega recrea en los personajes, la manera en que lo hace y cómo juega con ellos para, en ciertos casos, trastocarlos y darles una nueva perspectiva. Señalemos los más representativos a continuación.

El taxista es un arquetipo que adquiere vida a través del personaje de Campos. Sobre él se nos cuenta su rutina diaria, lo que escucha en la radio, su deporte favorito, las rutas que toma durante el trabajo, la situación migratoria de su familia, el reloj que usa y hasta la peinilla que lleva en el bolsillo. Si bien en un inicio percibimos a un hombre hasta cierto punto mediocre, que encaja con el modelo de su oficio y cuya única recompensa parece ser beber cerveza después de una actividad lúdica, poco a poco esto se transforma. Se muestra entonces otro lado del personaje, uno que alcanza rasgos laudables. Así, se narra cómo él se esfuerza por socorrer a Eulalia en la búsqueda del niño accidentado y perdido, limitándose no solo a llevarla hasta el hospital, sino también avisando a la abuela del infante y entregando constantes palabras de aliento a la desconsolada madre. De todas formas, el arquetipo se mantiene cuando Campos se relaciona con el extranjero francés. Aparece la típica charla sobre política y los mordaces comentarios en cuanto a la situación social del país. Por parte del taxista, nacen también actitudes machistas, regionalista e hipócritas. Su procedencia católica se demuestra hasta el final de sus días, cuando, entre rezos y ruegos, pide a los criminales que no le hagan daño. Sin embargo, una vez que Campos ha muerto, el autor empieza a destruir el arquetipo. Esto ocurre en el momento en que su esposa trata de buscar ayuda con la policía, quienes se limitan a urdir suposiciones en torno a la condición de taxista del desaparecido. Ella aclara finalmente que su marido no era como lo suponían, que él nunca se pasaba de copas, no malgastaba el dinero y no se caracterizaba por ser impuntual. Esto lo refuerza un segundo taxista con el que Arturo habla, quien recuerda las virtudes de Campos. Señalemos también una pincelada del autor en

contra del arquetipo, quien incluye un taxista mujer, algo raro en el contexto del Quito de la época.

Uno de los arquetipos que el autor critica con mayor énfasis en la obra de estudio es el de los integrantes del cuerpo policial capitalino. Así, hallamos a los policías gordos, bigotudos, groseros y socios de los criminales. Dentro de la narración de la pelea entre las mujeres indígenas en el parque El Ejido, aparece el personaje del cabo, quien, en lugar de mermar la violencia, se limita a emitir comentarios xenófobos y totalmente inefectivos. Después, cuando los policías acuden a la atroz muerte de María Augusta, son ellos mismos quienes se encargan de destruir la escena del crimen al no seguir ningún protocolo y aseguran la impunidad de los asesinos. Finalmente, en el Regimiento Quito, hallamos a un capitán que, en su abulia, no presta ayuda alguna en la búsqueda de Campos. Al contrario, este expresa solamente prejuicios en torno al taxista y deja clara su pedantería. En suma, Noriega configura un cuerpo policial negligente, lo cual concuerda con la abundancia de crimen en la urbe.

Por otro lado, tenemos el arquetipo del costeño, específicamente del montubio. El personaje se llama Wilfrido Arenas, nombre que concuerda con aquellos que se suele dar en las familias de Manabí. Wilfrido se ajusta al molde del costeño que migra en busca de un mejor porvenir en la capital. Encontramos entonces a un joven poco instruido, trastocado por el frío y la comida típica de la serranía. Logramos advertir su ingenuidad y codicia, las cuales le convierten en presa fácil del crimen. Finalmente, su estadía en Quito es muy corta. Una vez muerto, pierde hasta su identidad, así como el migrante que debe adaptarse y transformarse para ser aceptado en una sociedad que lo rechaza.

En la novela, la contraparte de Wilfrido son los criminales serranos. Estos personajes sin nombre construyen el arquetipo del quiteño de clase popular, con la distinción de dedicarse a cometer delitos. El autor los configura a través de su dialecto y de la comida que prefieren, que, como lo analizamos antes, contrastan con el costeño. De ellos podemos señalar las

actitudes violentas, la cantidad de palabras malsonantes y los monstruosos actos que cometen. Son ellos quienes, en gran medida, representan el nivel más bajo del espacio que Noriega construye en su novela.

Abordemos brevemente al guardia azuayo, quien dispara a quemarropa y mata a Wilfrido. Así, este personaje, en lugar de prevenir un crimen, comete otro. Su representación arquetípica inicia por la distinción en su manera de vestir y el tono de su voz. Pronto nos encontramos con un hombre poco instruido, desconfiado, despiadado y autoritario. El modelo que constituye está muy cerca al de los policías en cuanto a la ineficacia de sus acciones, con la diferencia de que este lleva un matiz distintivo de procedencia cultural.

Pasemos ahora al arquetipo de la persona instruida y de clase social media o media-alta. Aquí destaca Hortensia Armendáriz, de tez blanca y ojos claros. Para empezar, el modelo toma en consideración rasgos fenotípicos, de imagen corporal. Esta es una mujer adulta divorciada, con dos hijos que ya han crecido y no están a su protección, que tiene tiempo para ir a la Biblioteca Nacional a leer y cuya situación económica es estable. De ella podemos destacar el dialecto que muchas veces corresponde a la lengua estándar, pero que, en otras ocasiones, se ajusta al dialecto quiteño. Así, nunca logramos ver una distinción precisa en cuanto al habla, sino que, más bien, el autor advierte la penetración del dialecto en la cotidianidad de todos los habitantes de la capital, quienes, en mayor o menor medida, llevan ciertos rasgos intrínsecos que los delatan como quiteños. Esto lo refuerza el bibliotecario Osorio, hombre capaz de citar sus pasajes favoritos de la literatura, pero que, de igual manera, en cierto punto quiere dejar de lado los florilegios y opta por una conversación en donde pueden surgir los coloquialismos.

Hablemos del arquetipo del médico, es decir, el de una persona respetada, con cierta posición social y bien instruida en su campo. Así aparece el doctor Pérez, un “capo”, cuya estatura le distingue de los indígenas “pequeñísimos” de los mercados. Él tiene “palancas” que le otorgan privilegios para saltarse la ley. Anotemos también la presencia de María Augusta

Chiriboga, estudiante de Medicina, a quien el autor le ha dado un apellido con cierto prestigio en Quito. Finalmente, hablemos de Arturo. Si bien podemos decir que su condición de médico forense le inserta en algún modelo de persona instruida, este personaje es mucho más complejo. Dado que conocemos su psique de primera mano, nos damos cuenta de que definirlo no es tan sencillo. Si nos referimos al habla que desarrolla, esta se acerca muchas veces al lenguaje estándar, pero, con especial énfasis en momentos de crítica social, sus expresiones concuerdan con el dialecto quiteño. De este personaje también podemos decir que se aproxima a un arquetipo literario: el del detective de novela negra. Así, nos encontramos con un hombre lleno de penas, asediado por el crimen de la urbe, con intención de investigar y resolver los delitos de la capital, pero incapaz de enfrentarse a un mal que le supera enormemente: “Podría resolver enigmas, como el tuyo, pero esta ciudad no necesita por el momento respuestas; no sé lo que necesita, poco importa. Esperemos que los volcanes trabajen como es debido y pronto” (p. 131). De esta manera, Arturo, en el desenlace, no tiene otra opción más que la desesperanza.

Anotemos la efímera aparición del arquetipo del extranjero, específicamente un francés cosmopolita, quien comparte los últimos momentos de Campos. Sus rasgos corporales distintivos lo llevan a ser confundido con un estadounidense. Sin embargo, este no habla mucho y su actitud permanece inmutable. Él no logra entender del todo los comentarios del taxista y prefiere mirar por la ventana. Esto nos lleva a suponer una pequeña autorreferencia que Noriega hace, quien se ficcionaliza a sí mismo en aquel observador afrancesado que pondera la situación en Quito para después producir crítica social alrededor de ella. Distingamos finalmente el arquetipo del colombiano. No hay ningún personaje que lo represente y, sin embargo, siempre se lo nombra y se lo desprecia al hacerlo. Hallamos entonces un imaginario social con consideraciones negativas frente a los habitantes de dicho país, quienes son vistos como intrusos y criminales.

III CAPÍTULO: QUITO EN *DE QUE NADA SE SABE*

Quito cumple un papel fundamental para el objeto de estudio tal como lo hemos advertido a lo largo de los anteriores capítulos. Aquella ciudad se duplica y se separa en realidad y ficción, materialidad y representación, para luego superponer sus dos facetas y entregar un marco contextual que ubica al lector en el relato y que, a su vez, le ayuda a interpretar los hechos novelescos y la latente crítica del autor hacia la sociedad que ha elegido para situar su obra. Por esta razón, dedicaremos el presente capítulo a tratar el componente espacial en *De que nada se sabe*, ahora bajo la lupa de la narratología y atravesado por el dialecto literario. Para ello, empezaremos distinguiendo los conceptos de *lugar*, *espacio*, *paisaje* y *ambiente*. Posteriormente, los dirigiremos hacia la problemática en torno al habla de los personajes y determinaremos cómo esto deviene en una de las tantas posibles exégesis de la novela.

Mieke Bal (1990, p. 101) se percata de la vaguedad que supuso el concepto de *espacio* dentro de la teoría de los textos narrativos de su época. Así, él plantea una diferenciación entre *lugar* y *espacio*. Como resultado, el primero se refiere a la posición geográfica, la forma física y medible de las dimensiones espaciales. Por su parte, el segundo término habla de la relación entre los lugares y ciertos puntos de percepción, los cuales suelen depender de los personajes y de la manera en que estos se comunican con el entorno. Es por ello que Bal también propone tres sentidos principales mediante los cuales se cumple dicha correspondencia: vista, oído y tacto. Cada uno de ellos configura el espacio, ampliándolo o contrayéndolo según se perciba. Así, a partir de aquel concepto de espacio, es posible abordar el nivel connotativo de los textos y otorgar una diversidad de interpretaciones a los colores, sonidos, texturas y extensiones de los lugares en los que ocurre la narración.

Veamos el siguiente ejemplo tomado de la novela de Noriega: “[...] la india de falda larga se aleja avenida abajo, de donde yo vine, hacia el oeste de la ciudad, en dirección de las

laderas del volcán. Entro al pasillo oscuro y voy al fondo, hasta las escaleras” (p. 21). De este modo, el narrador en primera persona nos ubica en la morgue. Si consideramos el concepto de lugar, estamos frente a un edificio a partir del cual somos capaces de seguir las calles por las que se aleja la “india”. Tenemos así una suerte de coordenadas y un grupo de observaciones que nos permiten ver aquel sitio abierto, delimitado solamente por las laderas del volcán. Esto se contrasta con la mención del pasillo, el cual encoge de manera abrupta el lugar y a su vez le priva de luminosidad. Pero, si lo percibimos desde el concepto del espacio, deberíamos preguntarnos por qué la mujer indígena se dirige avenida abajo en lugar de subir, qué significa una ciudad delimitada por cordilleras, qué intención tiene el reducir el espacio y oscurecerlo y, sobre todo, qué emociones transmiten aquellos lugares tanto a los personajes como al lector y de qué forma esto contribuye al mensaje que el autor pretende o no comunicar.

Recordemos en este punto lo que Rimbert (1973) expresa sobre los escritores de literatura urbana, es decir, de aquellos entes que descifran a la ciudad y la circunscriben en el artificio de sus ficciones: “[...] lo que el hombre de la ciudad espera, lo que él busca o de lo que huye, podemos conocerlo de manera a la vez sincera y sintética por intermedio del testimonio indirecto [...] estos testigos son entre otros los escritores” (p. 14). Entonces, si hablamos de expectativas, búsquedas y evasiones, debemos ceñirnos al concepto del espacio, pues este elemento puede ser complejizado hasta donde el texto lo permita. Así mismo, el análisis del espacio nos deja entrever la mirada del autor, de aquel testigo que comparte su percepción, la cual está cargada indudablemente de subjetividad y es capaz de sintetizar la perspectiva de un grupo. Apoyemos esto con el siguiente pensamiento: “[...] los novelistas [...] esclarecen con sus discursos los valores y significados de la sociedad al tiempo que expresan mejor que nadie los mitos colectivos” (Bailly, 1979, p. 161). Por ende, sabemos que Noriega ha sido uno de aquellos que tomaron la responsabilidad de literaturizar Quito, de desenredar su realidad, de valorarla y unificarla en su discurso.

Consideremos ahora lo que Kanev (2003) dice en cuanto al concepto mencionado: “El espacio suele concebirse como más objetivo y el lector reclama su “materialidad”, pero nada impide que sea subjetivo y que emane de él un ambiente subjetivo por definición [...]” (pp. 13-14). Sabemos que aquel aspecto palpable nace desde el concepto de lugar, de forma y de materialidad. Esto les entrega verosimilitud a los espacios, pero, como leímos en la cita, no les priva de subjetividad y tampoco de alguna otra función estética o comunicativa que el escritor pretenda entregar.

Una vez esbozados los términos *lugar* y *espacio*, y tras reconocer el papel del autor para transmitirlos e interpretarlos, sigamos a Kanev (2003) en cuanto al concepto de *paisaje*: “[...] la relación recíproca entre paisaje y personaje en que el paisaje inspira determinados sentimientos en el personaje o el autor y es a la vez fruto de los sentimientos que éstos proyectan sobre él” (p. 11). Además, Kanev explica que el paisaje, de manera similar al espacio, nos narra también el mundo en que se encuentran los personajes y toma como referencia la materialidad: “[...] el paisaje y el espacio en la literatura son productos ficcionales creados por el autor o el narrador, es decir, revelan la misma actitud frente a la realidad: representarla y recrearla” (2003, p. 14). Sin embargo, el paisaje despliega características que se apegan a la contemplación, a la generación de emociones tras el avistamiento de un espacio, muchas veces infinito y natural, en donde los personajes no actúan, sino que se entregan a la reflexión. El paisaje es aquel al que se accede mediante la mirada, la imaginación y la quietud. Extraigamos un ejemplo de la novela estudiada: “Los bosques amanecen húmedos [...] De este lado del mundo son los árboles, sus pájaros y sus insectos los que componen el coro principal. La ciudad lanza su rumor mañanero [...] el rumor de los primeros carros [...]” (p. 99). Así, Noriega empieza describiendo el paisaje de los bosques aledaños a la urbe, para después contrastar el sonido de la naturaleza con el ruido de la ciudad. Pero, además, emplea este recurso para introducir una grotesca escena de descomposición, donde esos mismos seres vivos que configuran el paisaje

son quienes más tarde se alimentarán del cuerpo inerte del taxista Campos. De esta forma, el paisaje deja de serlo y se convierte en una especie de entorno opresivo.

Señalemos ahora que el concepto de paisaje no aporta directamente a la relación entre el espacio y el habla de los personajes, pero sí nos ayuda a aproximarnos a la creación de entornos cargados de subjetividad: “Los sentimientos humanos se proyectan tanto en el espacio como en el paisaje y los vuelven hostiles o acogedores... Es decir, de ambos elementos emana un ambiente” (Kanev, 2003, p. 16). Como vimos antes, Noriega crea paisajes en apariencia apacibles, pero que pronto se vuelven adversos y se tornan en ambientes desfavorables para los personajes o para lo que queda de ellos. De este modo nace el concepto de *ambiente*, del cual Kanev ya nos entrega algunas pistas. Así entonces, podemos entenderlo como aquello que se desprende del espacio y que tiene como base a la emotividad. Un ambiente puede ser tanto una atmósfera nociva como una totalmente afable, esto según los sentimientos que los actantes y narradores reflejen en los espacios. Una manera de proyectar aquellas emociones es a través del dialecto literario.

En consecuencia, es momento de relacionar el habla literaturizada de los personajes y narradores con la creación de *ambientes*, concepto que se desprende del de espacio narrativo. Como lo hemos visto en los anteriores capítulos de esta disertación, Quito se configura a través de espacios y de personajes. De estos últimos hemos estudiado su dialecto literario y las actitudes y arquetipos que a su vez constituyen. Siguiendo esa lógica, se han anotado particularidades léxicas y sintácticas, así como locuciones distintivas, las cuales muchas veces transmiten actitudes violentas, relaciones de jerarquía, estigmas sociales y hasta cierta crítica a la idiosincrasia de los capitalinos. De esta manera, se entiende que el dialecto literario influye directamente en la creación de ambientes, es decir, en la construcción de una parte del espacio mediado por las emociones latentes. Por ejemplo, remontémonos a la terrible escena en la que el personaje homosexual es asesinado: “—Lo mataron porque normalmente cuando se es de

esa calaña se muere de muerte violenta y basta [...] —Un meco —dice el vecino” (p. 108). Tenemos entonces un habla que proyecta ira, antipatía y aversión. En consecuencia, el ambiente es hostil, cargado de marginación y desidia. Esto, a su vez, aporta a que el Quito literario esté bajo una luz opaca y tenebrosa, pues el espacio ha sido manchado por la muerte de un inocente.

En contraste con el anterior ejemplo, vemos que, en la novela, parece ser que la propia ciudad es la que moldea a sus habitantes en ciertas ocasiones: “[...] postrado ante la lluvia de Quito, la mejor del mundo, la que nos obliga a ser como somos, introspectivos” (p. 73). Sin embargo, esa lluvia quiteña está mucho más cercana al referente urbano material que el escritor pudo haber experimentado en algún momento y no ilustra la representación literaria que surgió a partir de aquel evento. Esta última es la que más nos interesa, pues es allí donde la interpretación del dialecto mediada por el autor crea un ambiente inhóspito, una ciudad cruenta que nos recuerda a los oscuros espacios de la novela negra y que enmarca los acontecimientos en *De que nada se sabe*. Sustentemos dicha idea con lo que Pimenta (2003) expresa sobre la literatura como estructuración de mundos posibles y de realidades imaginadas: “A partir de diversos textos latinoamericanos contemporáneos se busca entender la realidad urbana detrás de los mismos, no solamente como descripción de esa realidad, sino también como interpretación y construcción [...]” (p. 22). En consecuencia, el Quito real es un punto de partida, es una ciudad releída, recreada y reinventada por Noriega dentro de su narración. La capital a la que llega Wilfrido Arenas es entonces la suma de ambientes opresivos que el autor ha logrado plasmar en el texto, erigiendo así su propia metrópoli ficticia con ayuda del dialecto literario. Esto nos recuerda a Italo Calvino y su obra *Le città invisibili*: “[...] donde el escritor italiano construye un imaginario de ciudades puramente literarias que permiten reflexionar sobre la ciudad moderna, ya que las ciudades son al mismo tiempo signos lingüísticos, espacios de intercambio y un conjunto de deseos y memorias (Pimenta, 2013, p. 36-37).

Dado que las ciudades son signos lingüísticos y su literaturización nos permite reflexionar sobre ellas, veamos nuevamente el color que adquiere la capital a partir de la conversación que mantiene la mujer del taxista desaparecido con un policía del Regimiento Quito en el centro de la ciudad: “[...] Vaya nomás tranquilita, tómesese una agüita de valeriana y verá cómo se le aparece el señor, chuchaqui nada más. —Pero señor capitán, ya le dije que él no se chuma” (p. 113). Como ya analizamos anteriormente, aquella abundancia de diminutivos refleja, en este caso, un trato de inferioridad y desinterés, e incluso demuestra una crítica implícita a la incompetencia de las llamadas fuerzas del orden. Así también, el imperativo atenuado y términos como “chuchaqui” o “chuma” logran que resuene el habla de los quiteños en el texto. De esta manera, notamos la forma en que se construye aquel ambiente intransigente, contrario y, en general, negativo. El espacio donde el capitán pronuncia aquellas palabras es un retrato de Quito, pues la ciudad entera se compone por la suma de los lugares que el autor ha seleccionado como escenarios para su relato. Pero esos lugares se vuelven ambientes cuando los sentimientos proyectados por los personajes les otorgan un componente emotivo. Así, el dialecto literario que se advierte en la cita anterior aporta en la construcción de un espacio que emana un ambiente hostil. Consideremos, además, las repercusiones que esto conlleva para los lectores y tomemos en cuenta lo siguiente: “La literatura y, más recientemente, el cine han sido decisivos en esta sobreabundancia del régimen representativo y, al mismo tiempo, han conformado las representaciones dominantes de la ciudad” (Pimenta, 2013, p. 37). En consecuencia, la crítica de Noriega, fundamentada en la creación de un espacio narrativo a través del dialecto literario, no pasa desapercibida para sus receptores, quienes podrían asumir parte de la visión que el autor tiene de la capital y conducir sus reflexiones desde la representación artística hacia la realidad.

Después del análisis del dialecto literario en los fragmentos de la obra objeto de estudio, es evidente que el ambiente que prima es de carácter adverso, el cual concuerda con el latente

motivo del crimen presente a lo largo de la novela. Anotemos la siguiente postura: “[...] la ciudad – considerada como espacio de anonimato y soledad, agobio masificado y contaminación – está recuperando sus virtudes más secretas y propone una aventura en la que su propio caos se transforma en objeto estético” (Aínsa en Pimenta, 2013, p. 39). Cabe entonces hablar de una literatura urbana repleta de ambientes negativos, donde se busca explotar el desorden y la confusión a través de acontecimientos erráticos, violentos y bárbaros que devienen en miseria, para producir así una obra estética, capaz de conmover y de intranquilizar a los lectores, ya sea en cuanto a sus sentimientos o sus perspectivas sobre Quito.

Señalemos ahora cierta disposición de los acontecimientos y, por ende, de los espacios que componen el discurso en *De que nada se sabe*. Para ello, consideremos lo que Valencia (2010) plantea sobre el principio de la *deriva* como deconstrucción del mapa dentro de la nueva novela urbana: “Una buena parte de la ciudad está constituida por el uso y el desgaste que el ciudadano corriente hace del espacio [...] Ese uso y desgaste produce desvíos [...] y empieza a operar la deriva como principio de orientación” (p. 117). Él mismo entrega algunos ejemplos de esa deriva, entre los cuales destacan los lugares falsos, las prácticas caóticas de recorrido y las alucinaciones. Esta especie de paseo lúdico y desordenado por la ciudad, llevado a cabo directamente por el movimiento de los personajes, no es frecuente en la novela estudiada, salvo la conducción desorientada de Campos cuando es atracado por los criminales serranos. Sin embargo, la distribución de sucesos sí genera una suerte de camino errante para los lectores, tanto espacial como temporal. Estos se encuentran con desvíos narrativos que los llevan de un ambiente a otro, cambiando rápidamente de personaje y de focalización. De esta manera, podemos presenciar la muerte del taxista Campos en una ladera, saltar en la siguiente página al hospital en que Eulalia acompaña a su hijo mientras el taxista Campos, aún con vida, la espera afuera, seguir al instante el trayecto que María Augusta traza hacia su casa y desembocar en Hortensia Armendáriz, quien habla por teléfono con Arturo. Así, el lector es quien se

encuentra a la deriva, arrojado de un espacio a otro y sin conocimiento alguno de su destino. Este recurso ayuda a producir misterio, a contar historias entrecortadas que poco a poco se van completando, que se intersecan y se separan. Sin embargo, existe un punto en donde todas las líneas convergen: la mesa de disección, la muerte. De esta forma, accedemos a los espacios sin un rumbo prefijado y bajo una premisa de violencia. El papel del receptor activo es sumirse en cada uno de esos ambientes efímeros, recogerlos y reconstruir el Quito adverso que el autor propone. Esto, además, se rige por la crítica social que Noriega busca generar hacia su lugar de nacimiento, a la metrópoli que él observa y valora desde el extranjero.

Sigamos el estudio de Valencia (2010) en cuanto a la novela urbana, donde indica que los espacios representados siempre tienden a funcionar como medios de crítica. Así, él menciona lo siguiente: “Concebir (en literatura, para los personajes, pero también para su autor) modos de hacer, de operar, de caminar, de producir, de hablar; [...] establecer los estilos de la acción [...] que sirven como vehículos críticos y que “hacen pensar” la ciudad” (p. 119). De igual manera, en la presente disertación hemos advertido aquellos modos de hacer y, sobre todo, de hablar, que aportan a la cimentación de la crítica. Veamos un fragmento que erige el ambiente de la biblioteca, supuestamente acogedor, donde Osorio está sumido en sus pensamientos: “Siempre esperar el primer paso de los otros, *aguaitar* se diría en esta tierra, para no terminar siendo carne de pasillo o parte de la crónica roja de un periodicucho cualquiera” (p. 26). Tomemos entonces el término *aguaitar*, el cual corresponde a la norma lingüística de Quito y, una vez empleado en la narración, pasa a ser parte del dialecto literario. Esta palabra transmite quietud en el espacio, una especie de sosiego virtuoso. Sin embargo, pronto funciona como motor de crítica, donde se explica que la cautela se debe a la inseguridad de la ciudad, al riesgo de ser víctima de algún crimen. De este modo se amonesta a una realidad social preocupante, para posteriormente añadir un comentario de reprobación hacia los periódicos amarillistas de la ciudad.

Finalmente, consideremos la importancia de la construcción del espacio para la efectividad de la crítica. Señalemos lo que Valencia (2010) dice al respecto: “[...] la literatura urbana no existiría como arquetipo universal descontextualizado, sino que estaría determinada por un locus de enunciación, por una espacio-temporalidad específica y por un territorio cultural específico [...]” (p. 120). En consecuencia, debemos asumir que la urbe a la que nos enfrentamos en *De que nada se sabe* es la representación del Quito de cambio de siglo, un período temporal marcado por transiciones económicas y demográficas, interpretado por Noriega y atravesado por características culturales dentro de las cuales hemos destacado el dialecto quiteño. Así, la novela urbana que hemos analizado se contextualiza. A la capital la entendemos como un espacio narrativo conformado por ambientes, una representación mediada por el autor y por sus intenciones con la obra. Esto, a su vez, nos permite aproximarnos de manera más precisa a la crítica emitida y pensarla desde otros ángulos con cada relectura.

CONCLUSIONES

Cuando Alfredo Noriega publica *De que nada se sabe* (2002), el autor se enfrenta a una metrópoli que ha sufrido cambios significativos durante los últimos años. Producto de la migración interna y de la elevada tasa de natalidad, Quito cuenta con más habitantes. En consecuencia, la capital se convierte en el centro de fenómenos sociales como el choque de culturas, la confrontación de normas lingüísticas y la marginación, los cuales, si bien fueron representativos durante el cambio de siglo, ya venían ocurriendo aun desde tiempos coloniales. Esto, sumado al crecimiento y modernización de la ciudad, se convirtió en objeto de gran interés para los autores contemporáneos, quienes han trabajado ampliamente sobre cismas y dualidades en la urbe. Noriega, por su parte, también supo percibir en Quito un espacio decadente, repleto de crimen y caracterizado por personajes disímiles cuyas historias entrecortadas tienden a confluir en la muerte. De esta manera, él crea la novela estudiada, que se extiende durante cuatro días seguidos, entre enigmas y situaciones intermitentes que exigen la atención del lector. Este último, siempre y cuando se dé la avenencia con la ficción, será quien reflexione la ciudad.

Una de las herramientas que el autor emplea para la caracterización de sus personajes es el dialecto literario. A través de este se consigue el artificio de la representación escrita del habla, condicionada a su vez por los factores sociales y regionales que se pretenden retratar. Así entonces, encontramos en la novela una serie de locuciones distintivas y particularidades léxicas y sintácticas que nos transportan a Quito, a su conocimiento popular, a su tradición lingüística y a las variedades dialectales que allí se despliegan, todas ellas mediadas por la percepción particular de Noriega. De aquí es importante señalar el uso de términos malsonantes y de connotación negativa, los cuales ayudan a plasmar una serie de antivalores. Así también, debemos destacar la recurrente atenuación de imperativos, la abundancia de diminutivos, la

inclusión de vocativos de cortesía y la utilización de formas perifrásticas, que en conjunto transmiten un habla recargada, de personajes que parecen no querer decir lo que dicen, quienes emplean un habla que mantiene el secreto y que, en definitiva, aporta a la construcción de una ciudad sombría y quizá impenetrable.

Además, es importante recalcar que el dialecto literario no se restringe únicamente a los personajes, sino que muchas veces son los narradores quienes lo manifiestan, con fines de crítica social y creación de arquetipos, según hemos dilucidado en la presente investigación. Nos encontramos entonces con narradores extradiegéticos y uno intradieético, quienes ofrecen distintas focalizaciones y llegan a confundirse de acuerdo con la intención del autor y su experticia narrativa. De todas formas, dichas voces narrativas emplean la mayor parte del tiempo el lenguaje estándar, dentro de una novela en donde coexisten lengua y habla, con coloquialismos, pero también con esporádicas referencias literarias y epígrafes y un título expresamente dedicados a Jorge Luis Borges.

Sin embargo, al dirigir nuestro análisis hacia el dialecto literario, podemos notar que este contribuye también al establecimiento de arquetipos, que son el resultado de la caracterización de los personajes en cuanto al habla, descripción física, comportamientos, estilos de vida, entre otros. Así, hallamos los modelos sociales que Noriega refleja en sus personajes, ya sea para valerse de ellos como parte del imaginario establecido de la ciudad y de los quiteños, ya sea para criticarlos y darles una nueva perspectiva. Algunos de los arquetipos más referidos son el del cuerpo policial negligente, el costeño migrante e ingenuo, los criminales serranos de estrato popular, el guardia de seguridad sin ética, el quiteño de clase social media-alta quien, a pesar de ser instruido, acude a coloquialismos, el médico respetado de facciones extranjeras, el forastero francés que valora la ciudad con frialdad y distancia, y el colombiano que, aunque no está representado, es constantemente mencionado como sinónimo de intruso. Pero uno de los arquetipos más importantes puede ser el del taxista, determinado en

un principio por su rutina, sus gustos musicales y deportivos, su machismo latente y su dialecto. No obstante, lo más llamativo es la destrucción del modelo, cuando su esposa y compañeros taxistas corroboran sus valores y confiesan que sobresale entre sus pares al no practicar ningún vicio que se relacione con el arquetipo.

El espacio narrativo es el elemento desde el cual emana el *ambiente*, es decir, aquel entorno caracterizado por la emotividad resultante de los sentimientos de personajes y narradores proyectados en los espacios. Así, se obtienen ambientes que pueden ser hostiles o afables. En el caso del objeto de estudio, el dialecto literario cumple el papel de moldear dicho ambiente que, con términos malsonantes y punzantes críticas, configura una atmósfera adversa y opresiva. De esta manera, y sin dejar de lado la verosimilitud, se construye un Quito oscuro y violento, una urbe que acoge situaciones de crimen, las esconde y las deja exentas de castigo alguno. Noriega, por su parte, lleva al lector a la deriva, a través de ambientes que se entremezclan, y lo guía sin rumbo hacia el destino trágico de muchos de los personajes. Los recursos narrativos que emplea apoyan su posición frente al mundo, su visión de la ciudad y su interpretación literaria de ella. *De que nada se sabe* es finalmente un reflejo esclarecedor, uno que aísla las problemáticas sociales que le preocupan al autor, quien ofrece a aquellos que estén interesados la oportunidad de detenerse a reflexionar sobre la capital, sus arquetipos y las posibles atrocidades de las que podría ser escenario.

RECOMENDACIONES

Después de analizar la obra objeto de estudio desde la perspectiva del dialecto literario, el espacio y los personajes, pudimos darnos cuenta de la riqueza de la novela como obra narrativa y el análisis que se podría continuar desarrollando en torno a ella. Así, se han esbozado las siguientes recomendaciones:

- Determinar hasta qué punto el dialecto literario representado por el autor se aleja o se acerca a los dialectos existentes en la ciudad de Quito. Sin embargo, esto se vería altamente limitado por los escasos estudios exhaustivos del habla de la capital, los cuales deberían tomar en cuenta variables como los sectores de la ciudad, las clases sociales y el período temporal. Además, tomemos en cuenta que la norma lingüística tiende a mutar y que Quito es una metrópoli heterogénea en donde poco a poco los dialectos se han ido fusionando. Así entonces, resultaría difícil llegar a conclusiones precisas sobre estos fenómenos lingüísticos.
- Estudiar los distintos narradores y el cambio de focalización con los que juega Noriega. Sin duda, el narrador es uno de los recursos más empleados en *De que nada se sabe*, pues siempre es su voz la que resuena por sobre la de los demás personajes. El narrador es el nexo más directo entre el lector y los sucesos de la obra, es el confidente que entrega un reflejo de Quito cargado de juicios de valor y crítica social.
- Profundizar en el análisis del personaje de Arturo, su nivel psicológico y su predilecta condición de médico legista como testigo de los horrores de la ciudad. Así mismo, se podría abordar su rol de detective de novela negra y plantear cómo este arquetipo literario funciona dentro de la novela urbana.
- Considerar, desde la teoría de la recepción, cómo contrastan las diferentes lecturas de la novela estudiada si estas se llevan a cabo por personas que habiten en Quito, por personas que solamente conozcan un poco de Quito y por personas totalmente ajenas a la capital.

BIBLIOGRAFÍA

- Aulestia, C. (2016). *La obscuridad*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Azevedo, M. (2002). Considerations on Literary Dialect in Spanish and Portuguese. *Hispania*, LXXXV(3), 505-514. Recuperado el 26 de febrero de 2020, de <https://www.jstor.org/stable/4141113>
- Bailly, A. S. (1979). *La percepción del espacio urbano*. Madrid: IEAL.
- Coseriu, E. (1986). *Introducción a la Lingüística* (2da ed.). Madrid: Gredos.
- Estrella, A. (2001). *El uso del verbo en el habla de Quito*. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Estrella, A. (2009). *El léxico de Pichincha y Guayas: un estudio comparativo*. Quito: Centro de Publicaciones Puce.
- FLACSO. (2017, enero 14). *Quito ciudad, capital del Ecuador*. Recuperado el 21 de octubre de 2020, de flacso.edu.ec: https://www.flacso.edu.ec/flax15/_upload/ethnohistoria/pdfs/QUITO_IG.pdf
- INEC. (2017, diciembre 5). *Tras las cifras de Quito*. Recuperado el 23 de septiembre de 2020, de Ecuador en Cifras: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/tras-las-cifras-de-quito/>
- INEC. (2020, agosto 15). *Población y demografía*. Recuperado el 23 de septiembre de 2020, de Ecuador en Cifras: <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda/>
- Kanev, V. (2003). Paisaje y espacio en literatura. *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-19. Recuperado el 4 de noviembre de 2020, de https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2003_num_29_1_1582
- Kany, C. (1970). *Sintaxis Hispanoamericana* (2da ed.). Madrid: Gredos.

- Montes, J. J. (1980). Lengua, dialecto y norma. *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, XXXV(2), 237-257. Recuperado de http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/574/1/TH_35_002_017_0.pdf
- Noriega, A. (2011). *De que nada se sabe*. Quito: Alfaguara.
- Ortega, A. (2002). La representación de Quito en su literatura actual. En M. Moraña, *Espacio Urbano, Comunicación, violencia en América Latina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Recuperado de <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/363/File/la%20representacion%20de%20quito%20alicia%20ortega.pdf>
- Ortega, A. (2017). *La novela ecuatoriana del siglo XXI. Nuevos proyectos de escritura II. Filiaciones literarias, conexiones, reescrituras*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Parejo Mota, J., & Fernández del Castro, J. I. (2016). Desmontar la distopía. Escritores en época de incertidumbre. *Ábaco*, 72-79. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/26561926?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents
- Pimenta Gonçalves Ferreira, V. S. (2013). *La nueva geografía de la novela: narración e invención o la ciudad como espacio literario en la ficción latinoamericana*. Bérghamo: Universidad de Bérghamo. Recuperado el 29 de octubre de 2020, de https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/30850/16344/DT_Ferreira_Vera_2013.pdf
- Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). <http://www.rae.es/rae.html>
- Rimbert, S. (1973). *Les Paysages Urbains*. París: Colín.
- Toscano, H. (1953). *El español en el Ecuador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Universidad de Tulane. (1996, abril 15). *Historia externa del español americano*. Recuperado el 21 de octubre de 2020, de tulane.edu:

<http://www.tulane.edu/~howard/spanling/AmHist/HistExtEspAm.html>

Valencia, M. (2009, julio-diciembre). Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea (primera parte). *Calle14*, 3, 89-100. Recuperado de

<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1218/1622>

Valencia, M. (2010, enero-junio). Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea (segunda parte). *Calle14*, 4, 114-126. Recuperado de

<https://www.redalyc.org/pdf/2790/279021528010.pdf>