



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA**

ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

**DISERTACIÓN FINAL PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO
DE MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y
ECUATORIANA**

TEMA:

**CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES Y ESPACIO
EN *SUEÑO DE LOBOS***

AUTORA:

PATRICIA EGUIGUREN EGUIGUREN

DIRECTOR:

DR. VICENTE ROBALINO

QUITO, 2014

DEDICATORIA

A Juan, Luis Alejandro y Carolina

AGRADECIMIENTOS

A Dios, que es amor infinito e inagotable; sin Él, nada sería.

A mis padres, por regalarme la vida y, con ella, todo cuanto me hace ser como soy.

A Juan, Luis Alejandro y Carolina, por su apoyo amoroso e incondicional que dota de sentido a todo lo que realizo en mi vida.

Al doctor Vicente Robalino, por su estimulante entrega para el avance y la culminación de este proyecto.

A mis lectores, doctor Carlos Aulestia y magíster María Auxiliadora Balladares, por la sapiente dedicación que han puesto en la lectura y comentarios de este trabajo.

A colegas y amigos que, con su interés, avivaron el mío.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
Resumen	1
Introducción	2
Capítulo I: La estructura y el título de Sueño de lobos	12
1.1. Estructura formal.....	12
1.2. El título.....	13
Capítulo II: Los acontecimientos y su relación con los personajes	18
2.1. El asalto, principal acontecimiento funcional de la novela.....	18
2.2. Criterios de selección de acontecimientos.....	20
2.3. El ciclo narrativo.....	21
2.4. Actores y actantes.....	22
2.5. Principios para definir a los actantes.....	23
2.5.1. Duplicación.....	23
2.5.2. Competencia.....	23
2.5.3. El valor de la verdad.....	24
2.5.4. Relaciones psicológicas e ideológicas.....	24
2.5.5. Otras oposiciones.....	25
Capítulo III: La construcción de personajes en Sueño de lobos	26
3.1. Los diferentes signos para caracterizar a los personajes.....	27
3.1.1. Signos de ser o de parecer.....	27
3.1.2. Signos de acción o de situación.....	28
3.1.3. Signos de relación.....	29
3.2. Los personajes.....	30
3.2.1. Sergio, protagonista de Sueño de lobos.....	30
3.2.2. Los coprotagonistas.....	54
3.2.2.1. El Gavilán.....	55
3.2.2.2. El Turco Antonio.....	61
3.2.2.3. El Patojo Gonzalo.....	66
3.2.2.4. El Maestro.....	72
3.2.3. Breve mención a los personajes secundarios de <i>Sueño de lobos</i> ... 3.2.3.1. Cecilia y Pedrito.....	75
3.2.3.2. Los padres de Sergio.....	79
3.2.3.3. Maribel.....	80
3.2.3.4. Rosita.....	82
3.2.3.5. Francisca.....	83
3.2.3.6. Facunda.....	85
3.2.4. Otros personajes secundarios.....	85
3.2.4.1. Cuentabilletes.....	85
3.2.4.2. Don Nacho.....	86
3.2.4.3. Luzmila.....	86
3.2.4.4. Felipe Chillanes.....	87
3.2.4.5. Los mellizos Encalada.....	87
3.2.4.6. Los personajes de la mansión.....	87

Capítulo IV: Quito, la ciudad con personalidad	89
4.1. Quito, una ciudad con personalidad.....	90
4.2. La ciudad y sus personajes.....	92
4.2.1. Quito para Sergio.....	92
4.2.1.1. El periplo de Sergio luego del asalto.....	94
4.2.1.2. Quito, ciudad hipócrita, pequeña y modernizada.....	95
4.2.2. Quito para el Gavilán.....	96
4.2.3. Quito para el Turco Antonio.....	97
4.2.4. Quito para el Patojo.....	98
4.2.5. Quito para el Maestro.....	99
4.3. Los festejos quiteños y el asalto al banco.....	100
4.4. Oposición norte-sur y otras antítesis.....	100
4.5. El clima de Quito y su influencia en los personajes.....	103
4.5.1. Para Sergio.....	103
4.5.2. Para el Gavilán.....	104
4.5.3. Para el Maestro.....	105
4.5.4. Para el Turco.....	106
4.5.5. Para el Patojo.....	107
Capítulo V: El tiempo en Sueño de lobos	109
5.1. Crisis y desarrollo.....	109
5.2. El tiempo y la secuencia lógica de los acontecimientos.....	110
5.3. El tiempo y el punto de vista narrativo.....	112
Conclusiones.....	116
Bibliografía.....	118

RESUMEN

La tesis intitulada “Construcción de personajes y espacio en *Sueño de lobos*” realiza una aproximación al proceso de armazón de los personajes y el espacio en la novela de Abdón Ubidia. Además, como estos dos elementos no pueden desligarse del tiempo, el narrador y los acontecimientos, se ha hecho un análisis somero de estos otros aspectos, tomando el asalto al banco como el principal acontecimiento funcional del relato; para el estudio de este hecho concreto se ha aplicado el cuadro actancial del estructuralismo; no obstante, pensamos que el tema principal de la novela de Ubidia no es el asalto al banco, sino el desencanto, por lo cual el asunto de la novela supera las posibilidades del análisis estructuralista. Por otra parte, el estudio de la novela de Ubidia se centra en los principios de la teoría de la narración, principalmente en las premisas planteadas por Mieke Bal. Finalmente, cabe anotar que el interés primordial de este trabajo es el asunto literario, por lo cual se han dejado de lado los aspectos sociológicos, históricos o psicológicos de la novela, aunque ocasionalmente se hacen referencias a estos temas.

INTRODUCCIÓN

Abdón Ubidia es uno de los escritores contemporáneos más reconocidos del Ecuador. Sus obras han sido traducidas a varios idiomas¹ y su labor literaria es, sin duda, prolífica. Por otra parte, cabe anotar que todavía no existen en el país suficientes estudios sobre la producción más representativa de algunos autores ecuatorianos contemporáneos. Estas razones nos llevaron a pensar en la necesidad de analizar obras significativas, por lo cual elegimos para este trabajo la novela *Sueño de lobos*.

Como fin principal nos planteamos acercarnos a la construcción de los personajes y al espacio en *Sueño de lobos*. Nuestro objetivo, entonces, es realizar un estudio de estos dos elementos, por parecernos los más pertinentes y significativos. No obstante, es imposible desconocer la importancia de los otros (tiempo, acontecimientos y narrador), por lo cual se abordarán en forma somera en este análisis. El objetivo central conlleva otros específicos, como estudiar el título de la obra y su estructura formal; analizar –desde la narratología– el principal acontecimiento funcional de la obra, observar los diferentes tipos de narradores en la novela y, finalmente, examinar el asunto del tiempo por su imbricación con el espacio.

El trabajo que aquí se presenta es básicamente descriptivo y se fundamenta en los principios de la narratología, dejando de lado cualquier otro tipo de estudio sociológico, psicológico o histórico. Nuestra tarea se complementa con el análisis de los rasgos que acompañan a los diferentes personajes, así como la relevancia que adquiere el espacio en la obra.

El primer capítulo se refiere al título de la obra y a su estructura formal. El segundo tiene que ver con los acontecimientos y su relación con los personajes. El tercero se enfoca en la construcción de personajes en la novela, tomando en cuenta los tres grupos principales: el protagonista, los coprotagonistas y los personajes secundarios. El cuarto aborda el tema del espacio donde se desarrollan los acontecimientos y que marca profundamente la vida de sus personajes. El quinto y último se refiere al tiempo en *Sueño de lobos*.

Para el estudio de los personajes y del espacio, temas esenciales en la formación de la novela, debemos comenzar por algunos principios teóricos, tomados de obras de narratología o que tienen que ver directamente con las teorías derivadas de esta

¹ Varios relatos suyos han sido traducidos al inglés, francés, alemán, ruso e italiano. Cfr. <http://www.ubidia.editorialconejo.com/notabiografica.html>

corriente². Siguiendo a Mieke Bal, el objeto de análisis de la narratología son “los aspectos narrativos de un texto narrativo”³. Otros asuntos, como el estilo –dominio de la estilística– no se analizarán en este trabajo, aunque no cabe dejar de observarlos aun de manera breve. Los supuestos teóricos de los cuales partimos son los siguientes:

1. Historia, fábula y acontecimientos:

“Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo las acciones”⁴. Para este trabajo interesa recordar que mientras en la fábula los hechos se presentan tal como aparecen en la obra, en la historia estos suceden en orden cronológico. Para poner solo un ejemplo, en el asalto al banco, los sucesos se muestran aparentemente en forma cronológica (lo cual correspondería a la historia) pero si los leemos con más detenimiento, vemos que hay retrospecciones que pertenecen a la fábula. Por ejemplo, en el corto capítulo dedicado al Patojo (p. 280-281)⁵ el cristal de los ventanales del banco explota por los disparos, ante lo cual el Patojo huye. El siguiente capítulo, consagrado al Gavilán, empieza con la narración de lo que sucede dentro del banco y nos muestra cómo en la oficina que se encuentra junto a la bóveda un hombre empieza obedeciendo las instrucciones del Gavilán, luego de lo cual grita, escapa, saca un revólver de su escritorio, pero es herido por el Gavilán. El narrador nos cuenta entonces que en el hall del banco se producen una serie de detonaciones (p. 282). Estos disparos deben ser los causantes de que los vidrios se rompan, que es lo que había visto el Patojo antes de huir. El capítulo, en efecto, se cierra con un ligero retroceso en el tiempo y nos muestra al Patojo arrancando a toda velocidad (p. 282). Y más aún: en el capítulo siguiente –dedicado al Maestro– sabemos por qué este se demoraba en salir: por tratar de sacar al Turco, que yacía en el suelo. Y

² Hay que tomar en cuenta que a la segunda corriente del estructuralismo francés se la denominó “narratología estructuralista”, que esta tiene su antecedente en el formalismo ruso y que ha evolucionado desde las posturas epistemológicas del estructuralismo. Cfr. Fernando Gómez Redondo “El estructuralismo francés: la narratología”, consultado en *Biblioteca de recursos electrónicos de humanidades E-xcelence*, Madrid, 2007, versión digital: books.google.com.ec/books No obstante, según Mieke Bal, ni Greimas ni Bremond consideraron otros aspectos del relato, como el hecho de que el tiempo en la fábula es hipotético. Cfr. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, 8ª edición, Madrid: Cátedra, 2009, p. 14.

³ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 125.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Cuando tomamos citas de *Sueño de lobos*, únicamente anotamos entre paréntesis el número de la página. La edición que usamos es la que publicó Txalaparta en Nafarroa (País Vasco) en el 2002.

en el siguiente acápite, sabemos por el narrador cómo actúa el Turco dentro del banco y cómo siente al guardia que se acerca y le dispara.

En cambio, el orden cronológico de los acontecimientos sería más o menos el siguiente (es difícil precisar la alineación exacta): el Maestro cambia de opinión por un impulso de solidaridad y decide a última hora participar en el asalto; esta decisión se produce temprano en la mañana, cuando Beto y el Kid van a la mecánica para llevarse la furgoneta. Ya dentro del banco, un hombre obedece las instrucciones del Gavilán; luego cae, se levanta, huye; el Gavilán lo persigue; el hombre escapa y saca un arma del escritorio, pero el Gavilán le dispara; se producen las detonaciones en el hall; el Gavilán sale de la oficina y va hacia el lado interno de las ventanillas, donde le entregan el dinero. El Turco es herido a manos de un guardia. El Maestro se detiene para ayudar al Turco; mientras, el Patojo espera afuera y se pregunta por qué no salen si ya son las 11:17, luego de lo cual explota el vidrio de la mampara. El Gavilán escapa por la mampara destrozada. El narrador no especifica si el Patojo esperó al Gavilán o huyó apenas se dio cuenta de que las cosas no habían salido según lo planificado.

Este es un ejemplo sencillo de la diferencia entre fábula e historia. Si en la novela predominara la “historia”, tendríamos una serie de acontecimientos narrados en forma cronológica, pero más bien nos encontramos a cada paso con la fábula, pues aun los hechos que aparentemente se muestran ordenados en el tiempo contienen sucesos anteriores.

Por otra parte, cabe aclarar que en este trabajo usaremos los términos fábula e historia, con las respectivas acepciones que la narratología les otorga, para evitar la confusión con los términos de los formalistas rusos: fábula (historia) y trama.

2. Los personajes en el cuadro actancial del estructuralismo:

“La creación de personajes es uno de los puntos más oscuros y peor conocidos del proceso de elaboración de la obra literaria”⁶. Por ello la crítica y la teoría literaria contemporáneas se han ocupado bastante de este aspecto. En todo caso, interesa saber que: “El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él y sólo de eso [...] un personaje novelesco, desde un enfoque teórico, es la suma de lo que de él dice la novela”⁷. Este será el punto de partida para estudiar a los personajes de *Sueño de lobos*.

⁶ Marina Mayoral, Preliminar a *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 11.

⁷ Milagros Ezquerro, “La paradoja del personaje” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 14.

En lo que tiene que ver con el cuadro actancial del estructuralismo, Darío Villanueva hace notar que este método fue ideado para formas narrativas más elementales y que, por tanto, no es muy factible que un cuadro actancial pueda explicar con profundidad la sintaxis de una novela compleja⁸. Por eso, también Manuel Corrales, respecto del análisis de los actantes, aclara que en ciertos relatos estos elementos morfológicos se ven más claros, por ejemplo, en los cuentos infantiles⁹. Si el tema de la novela fuera el asalto al banco, sería fácil aplicar el cuadro actancial, pero en el análisis general veremos que la obra trasciende estos límites y se presenta como una “cartografía del desencanto”, es decir, con una trama bastante más compleja. Por ello, estudiar al protagonista y a los coprotagonistas de *Sueño de lobos* solo como actuantes de todo lo que implica el desencanto parece tarea poco probable. La complejidad del objetivo de la novela supera el estudio actancial.

Además, según María del Carmen Bobes, habría que tomar en cuenta que si se considera a los personajes solo como actuantes, estos ya no son de libre creación del autor, pues se restringen a la función que cumplen en el relato¹⁰. Así, en el caso del asalto, Sergio estaría condicionado por el papel que tiene en el acto delictivo, aunque este acto sea un pretexto –ciertamente, un vigoroso pretexto, una circunstancia determinante– para mostrar una realidad más profunda, más oscura y más hermética. Sin embargo, para Bobes también la existencia de un personaje determinado en el relato puede crear esa función¹¹. Por ejemplo, un personaje agresor (Sergio, en este caso) puede crear la función de agresión (el asalto al banco). Entonces, existe una relación de reciprocidad entre la función y los actuantes. Pero sobre todo: “No puede hablarse en ningún caso, al menos con coherencia, de desaparición del personaje y mantenimiento del actuante, sencillamente porque éste es una abstracción de aquél”¹². Esto significa que al mirar al personaje como actuante, lo despojamos de muchas características que lo enriquecen, incluso de su dinamismo, para enfocarnos solamente en la función que cumple en una determinada coyuntura de la historia o en cierto punto de vista dentro del universo narrativo.

⁸ Cfr. Darío Villanueva, “La recuperación del personaje”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 22.

⁹ Cfr. Manuel Corrales, *Iniciación a la narratología. Teoría. Método. Práctica*, Quito: PUCE, 2000, p. 33.

¹⁰ Cfr. María del Carmen Bobes, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 54.

¹¹ *Ibíd.*, p. 54.

¹² *Ibíd.*, p. 56.

Otro aspecto interesante que señala Bobes es que el texto suele dejar latentes las características que corresponden al personaje como actuante, pero esto no es posible en aquellos rasgos que el autor decidió otorgarles libremente, en especial si contrastan con lo que se esperaría, dada la función que cumplen como actuantes¹³.

Bobes, además, explica: “[...] el personaje es una creación textual con realizaciones muy diversas, mientras que el actuante es una categoría gramatical del relato o del drama”¹⁴. Concordamos con la autora, quien afirma que, por más que el concepto de personaje y su expresión textual hayan cambiado, en el relato se mantienen no solo como:

[...] unidad de estructuración sintáctica sino también como una unidad de sentido que persiste a lo largo del texto, y como un índice pragmático que remite a una ideología y a una realidad a través de la visión del autor en el momento de la creación, y del lector en el momento de la interpretación [...] La teoría funcional del relato, tanto la de base estructuralista como la semiológica, considera al personaje de ficción fundamentalmente como una unidad sintáctica, es decir, como uno de los elementos de construcción de la novela, semejante a otras unidades: la función, el tiempo y el espacio¹⁵.

En cuanto a los personajes, Manuel Corrales coincide con Milagros Ezquerro, casi textualmente, en que estos se construyen en relación con el tiempo, el espacio y los acontecimientos de la novela¹⁶. Finalmente, Bal hace notar que: “Se dota a los actores de rasgos distintivos. De esta forma se individualizan y transforman en personajes”¹⁷.

Para este trabajo, debido a los argumentos mencionados, usaremos el término “personaje” para estudiar su creación e implicaciones, pues más interesante que el modelo actancial (excepto en el caso ya expuesto del asalto) resulta el proceso de creación de los personajes y sus resultados.

En otro nivel, Antonio Prieto sostiene que no cree en la existencia de personajes, sino más bien, de estados de ánimo del autor que, en su anhelo por exteriorizarse, toman forma humana, por lo cual se podría decir que: “[...] el personaje es donde se proyecta o enmascara la persona en cuanto que desea o necesita existir, estar fuera de sí en obra literaria y mediante el discurso narrativo”¹⁸. Ahora bien, esta situación no tiene por qué afectar al personaje en sí mismo o, para ser más exactos, lo afecta en el sentido de que el autor creará sus figuras de una u otra forma, pero una vez creadas, las percibimos en la

¹³ Cfr. *Ibíd.*, pp. 58-59.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 55.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 45-46.

¹⁶ Cfr. Manuel Corrales, *op. cit.*, pp. 6-10. Milagros Ezquerro, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ Antonio Prieto, “Los estados de ánimo corporeizados” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 78.

obra de determinada manera y no de otra. Para este estudio, nos basamos en la cita ya anotada de Milagros Ezquerro, acerca de que el personaje implica todo lo que el texto dice de él y solo eso.

3. Pasado y presente de los personajes:

No está por demás aclarar que todos los actos, todas las acciones, toda la situación actual de los personajes de cualquier novela se deben a una historia particular previa, a una situación determinada con anterioridad. Dice Bobes: “los personajes son ahora así porque han tenido un determinado entorno, una vida determinada, una historia. Cualquier discurso novelesco manifiesta en la forma de presentación de sus personajes un concepto histórico social del hombre”¹⁹.

A veces es necesario recordar esta verdad perogrullesca de que todas las acciones del presente tienen su base en el pasado, para comprender tanto la razón por la cual los personajes actúan de tal o cual forma, como el contexto histórico-social en el que se desenvuelven. Al respecto, basta adelantar una cita sobre un recuerdo lejano del protagonista para comprobar cómo el pasado constituye el pilar sobre el que se yergue su presente: “Acaso porque en él confluyen, como en un vórtice, muchos de mis modos de ser de ahora; todo aquello que me hace un hombre de la *nostalgia*, un hombre definitivamente *oscuro*” (pp. 81-82).

Además: “El narrador suele identificarse con uno de los actuantes, se introduce en la subjetividad de un personaje y abre así camino, en un relato interiorizado, hacia las asociaciones libres en el tiempo y en el espacio”²⁰. Esto resultará particularmente útil cuando estudiemos a Sergio, porque veremos continuos cambios de tercera a primera persona y viceversa. La justificación de estos pases estaría entonces, en primera instancia, en esa identificación del narrador con el personaje central de la novela, identidad que en *Sueño de lobos* solo se produce en el caso de Sergio. Ma. Dolores Jaramillo apunta:

El texto tiene como soporte estructural la alternancia de voces y puntos de vista narrativos. Los distintos personajes se turnan el relato con Sergio, el narrador protagonista; a veces toma la voz un narrador omnisciente, en tercera persona, y a veces salta a la primera. Las distintas voces se yuxtaponen y complementan y van formando un rompecabezas de relatos diversos e intercalados²¹. [El subrayado es mío].

¹⁹ Ma. del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 52.

²⁰ *Ibíd.*, p. 53.

²¹ Ma. Dolores Jaramillo, Abdón Ubidia: “Rostros y rastros de la ciudad”. Universidad Nacional de Colombia. *Revista Iberoamericana*, vol. 1, XVIII, núm. 198, enero-marzo 2002, p. 129.

Si bien *Sueño de lobos* no tiene un solo punto de vista narrativo, observamos que el narrador omnisciente, además de narrarnos partes de los capítulos dedicados a Sergio, se encarga del resto de los personajes. Por eso, no es completamente acertado decir, como afirma Jaramillo, que “Los distintos personajes se turnan el relato con Sergio”. En efecto, solo en el caso de la figura principal se alternan el narrador protagonista y el omnisciente; en el resto, exceptuando los diálogos –de cuya voz narrativa ya hablaremos– siempre es un narrador externo quien relata la historia. Sin embargo, coincidimos con la autora en que: “Los cambios narrativos proyectan distintas perspectivas de la ciudad y de la vida de los personajes, y dan a la novela multiplicidad de miradas y significaciones cruzadas²²”.

4. Fuentes de información acerca de los personajes:

Sabemos que los personajes van adquiriendo rasgos específicos a través de tres fuentes: lo que nos dice (o lo que hace) el propio personaje; lo que otros cuentan y lo que el narrador nos ofrece sobre él²³. En *Sueño de lobos*, sabemos de Sergio por lo que él mismo nos cuenta y por lo que el narrador omnisciente (narrador externo, en palabras de Mieke Bal²⁴) relata; los otros personajes hablan poco sobre él; a los coprotagonistas los conocemos principalmente por el narrador externo, por los diálogos y, en algunas ocasiones, por sus acciones. Y si pensamos en otras figuras menos trascendentales, como Francisca, Facunda, Maribel, Rosita o Cecilia, nos comunicamos con ellas esencialmente a través de lo que cuenta el narrador; en ciertos casos, también mediante las palabras de otros personajes y, finalmente, por su acciones, aunque estas generalmente están contadas por el mismo narrador externo.

Manuel Corrales aclara que los personajes “son criaturas [...] hechas de palabras y frases pronunciadas por alguien”²⁵. En este sentido, vale la pena tener en cuenta también los diálogos de la novela, presentados en estilo directo, con lo cual: “podremos hablar de una situación de lenguaje personal en el 2º nivel (NP2). Dicha situación podría denominarse dramática: del mismo modo que en escena los actores se comunican por medio del habla en una situación de lenguaje personal”²⁶. Al respecto, cabe mencionar un capítulo dedicado al Gavilán, que consta de una sola página, ocupada íntegramente

²² *Ibíd.*, p. 130.

²³ Cfr. Ma. del Carmen Bobes, *op. cit.*, pp. 57-58.

²⁴ Cfr. Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 127-128.

²⁵ Manuel Corrales, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 144.

por el diálogo entre el ayudante de don Nacho y “una señora perfumada que preguntaba por el Gavilán” (p. 166).

5. Creación de personajes secundarios:

El proceso de generación de los personajes secundarios es muy similar al usado para crear a las figuras principales. No obstante, hay algunas características propias de los actores secundarios que pueden resultar útiles en el momento de analizarlos; estas han sido muy bien explicadas por Bobes²⁷ y las resumimos a continuación por la importancia que revisten para nuestro estudio:

- Si los personajes principales pueden tener cierta latencia en el texto, dada su vinculación a la naturaleza de la función que cumplen, esta característica no puede cumplirse en los secundarios porque siempre se mostrarán de forma expresa en el texto.
- En los personajes secundarios pueden verse el mismo vigor y singularidad que en los funcionales, pero siempre son de libre creación y no están sujetos a condicionamientos de la historia.
- Es común que los personajes secundarios sirvan de contraste a los principales.
- Los personajes secundarios también pueden dar mayor realismo o verosimilitud al relato, porque recrean los “espacios sociales, profesionales y familiares de la sociedad en la que se sitúa el relato”²⁸.
- Los personajes secundarios pueden servir de “telón de fondo a las acciones del relato como signos estáticos, es decir, puntos de referencia que no cambian a lo largo de la novela”²⁹.

6. Realismo y literatura psicológica:

Manuel Vázquez señala que si en la literatura del siglo XIX el realismo novelesco se preocupaba de las características propias de cada actor, a partir de Dostoievski, los personajes empiezan a mostrar sus almas a los lectores. Y agrega que más tarde Joyce llevó la literatura psicológica a tal nivel de profundización y, al mismo tiempo de fragmentación que, en cierta forma, estos niveles se convirtieron en barreras insalvables. De esta forma, en las últimas décadas del siglo XX nos encontramos, además de las tres tendencias tradicionales (literatura socio-ideológica, literatura experimental-ensimismada y literatura lúdica), con la supervivencia del realismo

²⁷ Cfr. Ma. del Carmen Bobes, *op. cit.*, pp. 65-67.

²⁸ *Ibíd.*, p. 66.

²⁹ *Ibíd.*, pp. 65-66.

psicológico o, al menos, con la utilización del personaje como arquetipo³⁰. Al respecto, en *Sueño de lobos*, encontramos una faceta interesante recalcada por Ma. Dolores Jaramillo:

[...] la autobiografía le permite a Ubidia un interesante vaivén entre la focalización de la ciudad y el mundo exterior, y la focalización del yo. El personaje se instala y desinstala y la perspectiva móvil le da un especial dinamismo a *Sueño de lobos*. En el marco de la autobiografía, Sergio procede a un examen de muchas de sus realizaciones y ensoñaciones. De sus conflictos y ambivalencias. La novela participa de algunos elementos de la novela de la conciencia y comparte con ella el interés en la interiorización psicológica³¹.

Independientemente del interés que como lectores tengamos en los antecedentes que dieron lugar a la creación de los personajes de una novela, es saludable recordar que el escritor los construye basándose en rasgos de personas reales. Si no fuera así, el personaje novelístico carecería de realismo y, por tanto, de verosimilitud. Eso no significa, por supuesto, que el interés del lector –y menos aún del crítico– se centre en un esfuerzo por identificar a los personajes literarios con modelos reales, esfuerzo bastante vano –tal como lo advierte Esther Tusquets– y que muy poco puede aportar a una auténtica lectura de la obra³². Los personajes de *Sueño de lobos* nos resultan completamente verosímiles y, al menos para los ecuatorianos, muy centrados en su tiempo y su espacio³³, tanto que Álvaro Alemán afirma que se trata de una novela “hiperrealista”, pues asegura haber constatado varios datos que se presentan en la obra, como los relacionados con el clima, y que efectivamente sucedieron de esa forma en la fecha indicada³⁴. Cabe preguntarse, de todas maneras, si esta información contrastada por Álvaro Alemán es suficiente para calificar de “hiperrealista” a la obra e, incluso, si esa verificación es relevante para comprobar la verosimilitud de la novela. Se podría trasladar el término hiperrealismo de la pintura a la literatura, para indicar un tipo de narración que reprodujera exactamente la realidad, como sucedería, por ejemplo, en un documental para cine o televisión que no ha sido editado, pero sabemos que la novela incluye también elementos ficticios. Como dice Antonio Muñoz Molina:

[...] el arte del novelista está en fundir las verdades parciales y las mentiras necesarias y en modelar con ellas otra verdad humana que intente ser más intensa y significativa.

³⁰ Cfr. Manuel Vásquez, “La deshumanización del personaje” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, pp. 69-71.

³¹ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 129.

³² Cfr. Esther Tusquets, “Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 110.

³³ Existe en la novela un acontecimiento particular que nos parece poco verosímil, que será comentado más tarde y que tiene que ver con la visita del Patojo a una mansión del norte de la ciudad.

³⁴ Álvaro Alemán, *Sueño de lobos: el infierno de la pequeña burguesía*, (tesis de licenciatura) Quito: PUCE, 1990.

Estoy, pues, convencido de que la novela ha de ser en el fondo realista, y que su misión es contar vidas de hombres y mujeres que tengan el vigor de los seres reales: una inmediata sugestión de carácter³⁵.

También Jaramillo, en relación con el realismo y su relación con el equilibrio estético, hace notar que:

Si la narrativa de Ubidia nos sorprende, a veces, por su puntual realismo, tiene también el mérito y el equilibrio estéticos, de no dejar disminuir la imaginación, ni dejarla apabullar por la realidad. La novela es un juego permanente entre los dos polos, y los momentos más poéticos están en el jalonamiento y afirmación de las posibilidades de la imaginación, y su proyección en imágenes sugestivas y evocadoras³⁶.

Las premisas teóricas que hemos señalado constituyen el pilar para abordar la creación de personajes y su relación con los acontecimientos; luego, analizaremos cómo el espacio influye decisivamente en la vida, actitudes y forma de ser de los personajes, tanto que podría hasta pensarse en él como un personaje más; finalmente, haremos una breve referencia al tiempo, tomando en cuenta que tiempo y espacio son elementos íntimamente relacionados.

³⁵ Antonio Muñoz Molina, “La invención del personaje” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 89.

³⁶ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 135.

CAPÍTULO I: LA ESTRUCTURA Y EL TÍTULO DE *SUEÑO DE LOBOS*

1.1. Estructura formal:

Sueño de lobos (novela publicada en 1986 que muestra el Quito de principios de los años 80) forma parte de una trilogía que se completa con *Ciudad de invierno y otros relatos* (que expone el Quito de los setenta) y *La madriguera* (que representa al Quito de la última década del siglo XX). Este trabajo se refiere a la primera obra.

La novela comprende dos partes y un epílogo: la primera sección empieza con un capítulo dedicado a Sergio el insomne, y termina con el relato –que evoca el diálogo sostenido entre los coprotagonistas la noche anterior– de la ruptura que sufre el grupo, básicamente por no ponerse de acuerdo en el asalto a una joyería, lo que les valió el rencor del Gavilán; en esa ruptura, además, se puede observar la rabia que siente el Maestro, en especial porque presiente que “la discrepancia entre sus amigos de ahora le iba a dejar otra vez sin grupo” (p. 119); por eso, también le manda un recado al Turco en vez de visitarlo personalmente. Pero, además, el Maestro experimenta un gran resentimiento contra Sergio, porque es el causante del resquebrajamiento del grupo (p. 120). La segunda parte de la obra empieza, asimismo, con un capítulo sobre Sergio; continúa con la reagrupación de los coprotagonistas y termina con un apartado dedicado a cada uno de los personajes centrales, donde se relata el asalto al banco, sus complicaciones y consecuencias.

La novela se divide en capítulos más o menos cortos, que pueden ocupar desde media página, como uno dedicado al Maestro (p. 282), hasta otros, generalmente los consagrados a Sergio, que pueden llegar a quince o veinte páginas. Este primer dato ya da una idea de quién es el personaje central. Pero antes de comprobar esta afirmación, veamos un poco más detenidamente la distribución de la obra, en la cual solo los capítulos dedicados a Sergio tienen un nombre con un complemento que caracteriza al personaje.

La primera parte está compuesta por veintiún acápites, de los cuales cuatro se dedican al personaje central: “Sergio el oscuro”; “Sergio y sus padres”; “Sergio, el

hombre-lobo y las historias-no escritas”³⁷ y “Sergio y su banco”; seis, al Gavilán; cinco, al Turco Antonio; tres, al Patojo Gonzalo y tres, al Maestro.

La segunda parte consta de veinticuatro capítulos, de los cuales cinco se consagran al protagonista: “Sergio el cotidiano”, “Sergio y sus entusiasmos repentinos”, “Sergio y su hijo”, “Sergio el insomne” y “Sergio el oscuro”; otros cinco, al Turco Antonio; cinco, al Patojo Gonzalo; cinco, al Maestro y cuatro, al Gavilán.

Finalmente, en el epílogo, hay un capítulo destinado a cada uno de los personajes: “Sergio y el olvido”; el Patojo Gonzalo, el Maestro, el Turco Antonio y el Gavilán.

Con esta información, podemos constatar que aunque Sergio ocupa un lugar privilegiado, determinado más por los títulos y por la extensión de los apartados que por su número, los otros cuatro personajes principales, a los que hemos llamado coprotagonistas, completan el cuadro de actores vitales o personajes³⁸. Vale la pena anotar aquí las acertadas palabras de Álvaro Alemán en torno a aquello que une y, a la vez, separa a estos personajes centrales: “El sueño de cada uno no es el sueño de todos”³⁹.

1.2. El título:

Darío Villanueva habla de algo que puede parecer muy obvio, pero que fue recalcado por Leo H. Hoek, en su estudio *La marque du titre*: “el título de la novela es su primera frase. Y precisamente por ello *la marca* de forma singular”⁴⁰. Por esta razón, nos detendremos un momento en el nombre de la obra.

El protagonista, de varias formas y en muchas ocasiones, se siente un hombre lobo. Pero ¿cómo y cuándo empieza esta identificación? Para comenzar, podemos mencionar el hecho de que, tradicionalmente, las leyendas del hombre lobo están ligadas a las noches de luna llena. En la obra, las referencias a ella son muy claras. Por ejemplo, en el capítulo titulado “Sergio, el hombre lobo y las historias-no escritas” (pp. 78-85), el protagonista, en una de sus noches de insomnio, se siente plenamente identificado con un ser de la noche, matizada por un “aire *lunar* y puro” (p. 80). Pero este “ser de la noche” nos remite más allá, porque la mayor parte de las acciones

³⁷ Aquí tenemos una muestra de un recurso estilístico usado frecuentemente por el autor, quien une ciertas palabras con guiones, probablemente para transmitir una idea de mayor cohesión y solidez o para dar la sensación de una relación más estrecha entre ellas y los sentimientos o ideas que expresan; verbigracia, en *mi-lugar-en-el-mundo*; *historias-no escritas*; *María-la-sirvienta*, *la no-mujer*, etc.

³⁸ Usaremos este término porque, de acuerdo con Mieke Bal, un personaje es un actor dotado de rasgos que lo caracterizan de cierta manera. Cfr. *op. cit.*, p. 15.

³⁹ Álvaro Alemán, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰ Hoek citado en Darío Villanueva, “La recuperación del personaje”, en *op. cit.*, p. 19.

oscuras se llevan a cabo durante la noche, como sucede, por ejemplo, con las reuniones para planificar el asalto, o con las noches “de amigos y de juergas, de pasatiempos ingenuos, en fin” (p. 13). En el transcurso de la novela vemos que no todos los pasatiempos de Sergio y de los otros personajes son tan inocentes.

Volviendo al tema del insomnio (que ya aparece en *Ciudad de invierno*), Sergio decide indagar en lo más profundo de su ser y la primera remembranza que viene a su mente es la de una vieja película que no recuerda si la protagonizaba Lon Chaney⁴¹ o Bela Lugosi; en cualquier caso, el tema central era un hombre que se transformaba en lobo (pp. 80-81). Este episodio nos lleva a meditar en la importancia que tiene el cine en la literatura. ¿Cuántos personajes no solo se verán influidos por escenas cinematográficas, sino que habrán nacido de impresiones ligadas al séptimo arte? Al hablar de los personajes novelescos, Carlos Casares dice:

[...] me parece que todos ellos tienen rasgos que proceden más del cine que de la literatura, no porque la novela fuese concebida como un homenaje al cine, como se ha dicho, sino porque la retina de todos nosotros está impregnada de imágenes cinematográficas [...] resulta evidente que la imaginación de los hombres de nuestro tiempo está poblada por sueños nacidos en la pantalla antes que por rostros salidos de la literatura⁴².

Por otra parte, también es significativa la mención a la leyenda quichua de que los ociosos se transforman en lobos (p. 81). Pero Sergio está consciente de que aun antes de que supiera de esta fábula, cuando era todavía un niño, allá por los años 50, ya empezó su extraña fascinación por los hombres-lobo, a raíz de aquella antigua película. En relación con las experiencias de la infancia, Elena Santiago comenta: “es en la infancia donde encontramos todos los secretos, la verdad y el engaño, aunque su interpretación vaya llegando con los años”⁴³.

Más tarde, Sergio le pidió a su abuela que le hiciera un disfraz de hombre lobo (p. 81), disfraz que usaba para propósitos muy específicos: cuando su hermana y sus amigas jugaban en el jardín, él emergía de pronto y las atacaba, hurgando debajo de sus faldas escolares, hasta que una tarde su madre lo descubrió, lo llevó “de las orejas” al cuarto de estudio y lo puso a hacer sus tareas (p. 81).

⁴¹ Lon Chaney es conocido por su actuación en *The Wolf Man* (Bela Lugosi, reconocido actor húngaro-americano, para los 50 ya tendría al menos 68 años, con lo cual es más posible que haya sido Chaney el protagonista de las películas que veía Sergio).

⁴² Carlos Casares, “*Ilustrísima*, el maquillaje de un Obispo” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 144.

⁴³ Elena Santiago, “El personaje y el folio en blanco” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, pp. 174-175.

Más allá de la connotación sexual que implican estos ataques, el narrador nos muestra a un Sergio ya desde niño hundido en su soledad, tanto que necesitaba refugiarse en algo o en alguien: “Quizás esto explique (en parte) la desesperada necesidad que tuvo el pequeño Sergio (allá en la prehistoria) de refugiarse en su abuela, en Dios, en su hermana (en la época del disfraz del hombre lobo)” (p. 53). Pero no fueron sus padres ni su hermana (tampoco sus hermanos) quienes le sirvieron de resguardo; fue su abuela paterna su confidente y protectora. Cuando ella murió, terminó la infancia de Sergio (p. 55).

Ya de adulto, el insomnio crónico que padece Sergio lo lleva a identificarse con un hombre de la noche, con un hombre-lobo: “Vamos a empezar el primer círculo con una justificación: me he convertido en un hombre de la noche, en un hombre lobo. Para decirlo con menos patetismo: soy (he pasado a ser) un insomne contumaz. No duermo nunca. Alguien deberá creerme. Nunca. Exagero. Casi nunca” (p. 11).

Al respecto, Ma. Dolores Jaramillo aclara:

Los hipotextos⁴⁴ (película, leyenda y experiencia de un disfraz en la infancia) se retextualizan con autonomía en *Sueño de lobos* y surge con fuerza una nueva imagen multívoca que da título a la novela: la del hombre-lobo “hambriento de amor”, cazador de ilusiones, en busca de lo deseado y lo prohibido, “hombre-lobo sin luna”, soñador solitario de ensoñaciones, quien es también, y simultáneamente, muchos lobos imaginados y promovidos por el alcohol en el vagabundeo nocturno⁴⁵.

El insomnio conduce a Sergio a una introspección psicológica, en este caso, primero de la mano de un narrador en tercera persona⁴⁶ e inmediatamente después, contada por él mismo: “¿Cuántas cosas se anudarían en su corazón entonces? [...] Este es un recuerdo especial. Y a veces regreso a él como a un viejo nido” (pp. 81-82).

Desde el punto de vista del relator, existe la posibilidad de que sea el propio Sergio quien se escude tras un narrador externo para expresar sus sentimientos e ideas, pero resulta más interesante y atractiva la idea de la superposición de narradores. De todas maneras, hay que tomar en cuenta las palabras de Jaramillo, para quien: “La novela incluye al escritor Sergio y al narrador Sergio, quien maneja los hilos de la historia cediendo la palabra a otros narradores⁴⁷. Estos otros narradores siempre serán

⁴⁴ Los hipotextos sirven de base para el hipertexto.

⁴⁵ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁶ Usamos este término clásico, aunque para Mieke Bal resulta absurdo porque: “un narrador no es un ‘él’ o una ‘ella’. En el mejor de los casos podrá narrar sobre algún otro, un ‘él’ o una ‘ella’”. Bal, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁷ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 123.

omniscientes, pues en *Sueño de lobos* no encontramos, por ejemplo, un narrador testigo propiamente dicho.

Volviendo a Sergio como hombre-lobo, más tarde, en un brusco cambio de primera a tercera persona, lo vemos fuera de sus noches de luna llena (que ahora extraña), fuera de su papel de depredador:

Domingo, primero de junio de 1980. Hago una bola con la hoja correspondiente al mes de mayo [...] Sergio ha vuelto a ser el oscuro, el cotidiano. Ha vuelto a su sombra. Y es como un hombre lobo sin luna. Está, existe, agazapado en su vida diaria. Añora su luna y sus garras. Pero sólo puede permanecer en lo suyo. Como un rumiante pacífico (pp. 132-133).

En otro momento, cuando Sergio esperaba encontrar a la prima de Marcela, vuelven a aflorar en él oscuros deseos: “Y de nuevo iba yo por la noche del viernes, impetuoso, exaltado, iba hambriento de amor. En lo muy mío, el hombre lobo volvía a gemir: la pelambre erizada, el aliento cortado, olfateaba el aire” (p. 180). Y más tarde el protagonista insiste: “Me reía de mí, de la juventud fugitiva, del lobo y el hombre lobo, de los borrachos, de la noche” (p. 186). Al respecto, cabe anotar que los ebrios constituyen un leitmotiv en la obra de Ubidia. Se hace mención a ellos en las páginas 15, 19, 27, 39, 46, 101, 124, 174, 177, 180, 184, 186, 197, 206, 207, 254, 284 y 293. Pero la ebriedad está frecuentemente ligada a otros asuntos, como los automóviles y el peligro que representan (pp. 19, 174, 177, 180, 184 y 254) –cuyo indicio más dramático es la muerte de Sergio por atropellamiento–, así como también al tema de los hombres-lobo (pp. 15, 19 y 186). Transcribimos una cita al respecto: “Estaba pensando en un lobo que vi una vez, en media carretera: los ojos brillantes rojos, encandilados por las luces del auto, vaciló un instante, y luego siguió de largo hacia su monte” (p. 186).

Regresando al asunto del hombre-lobo, cuando Sergio se refugia en casa de Marcela –después de al fin haber dormido, aunque fuera a causa del desgaste físico y emocional del asalto– nos dice: “Me veo en el mismo cuarto, junto a Marcela. No dejo de escuchar sus sollozos. Pero Marcela no es Marcela sino una niña de pelo lacio. Yo estoy vestido con el disfraz del hombre lobo. Quiero salir de ese cuarto. Salgo. Una enorme luna llena ilumina la noche” (p. 293).

Estas son las principales referencias encontradas en la novela con referencia al hombre-lobo y a la luna. Pero ¿por qué el título de *Sueño de lobos*, así en plural? ¿Por qué no solo *Sueño de lobo*? ¿Es que, acaso, los coprotagonistas también tienen algo de lobos? Nada de extraño tendría suponerlo, porque en primer lugar estamos hablando de personajes marginales (desde el punto de vista de clase social), y en el caso concreto del

Gavilán y del Patojo –e incluso del Turco– de delincuentes. Para María Dolores Jaramillo: “Salvo el protagonista, todos los demás personajes del relato son marginales, venidos de provincia y pobres. Pertenecen al hampa y cargan con un pasado de robos, atracos, estafas, drogadicción, o rechazo social por su condición indígena”⁴⁸.

En segundo lugar, al menos en una ocasión Sergio se refiere a la prima de Marcela, como un ser de la noche: “Es también una insomne. Es un ser de la noche” (p. 178). ¿Será, entonces, que la ciudad se nutre de otros “lobos”, de otros insomnes y de otros solitarios seres de la noche? Con relación a esto, cabe escuchar la opinión de Álvaro Alemán, para quien: “La realización social se invierte, en lugar de que el hombre se sume resignadamente al grupo, se convierte en un animal depredatorio de ese rebaño”⁴⁹.

Las palabras de Bárbara Schultz, quien realiza un análisis comparativo de *El Secreto* (de Javier Vásconez) y *Sueño de lobos*, resultan significativas para comprender la imbricación del sueño freudiano y el desencanto posmodernista: “La dimensión modernista de estas narrativas consiste no solo en la emergencia del inconsciente en forma del hombre-lobo [...] En su dimensión modernista, estas narrativas reflejan el *Zeitgeist* del desencanto”⁵⁰. Existe, pues, una conexión entre estos elementos, que se vuelve explícita en momentos como el siguiente: “Quiere salir del cuarto en el que lo encerraron desde que tenía seis años de edad, allá en la época del disfraz del hombre lobo” (p. 108).

Finalmente, resulta revelador el aporte de Jaramillo, para quien: “Sergio el oscuro, el noctámbulo, el que vive lo misterioso de la noche y las cárceles del día, es un hombre-lobo que aúlla nostalgias, un solitario en la noche y en los insomnios, que escribe historias no-escritas y narra recuerdos y fantasías”⁵¹.

⁴⁸ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁹ Álvaro Alemán, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁰ Bárbara Schultz, “El imaginario urbano en *El secreto* de Javier Vásconez y *Sueño de Lobos* de Abdón Ubidia” en *Kipus, Revista Andina de Letras* 13 (2001), Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, p. 32, Consultado en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1593/1/RK-13-ES-Schultz.pdf>, p. 36.

⁵¹ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 129.

CAPÍTULO II:

LOS ACONTECIMIENTOS Y SU RELACIÓN CON LOS PERSONAJES

Una vez sentadas estas premisas, podemos introducirnos de mejor manera en el mundo narrativo de *Sueño de lobos* y en la creación de sus personajes, de los cuales tenemos una idea más o menos clara desde los primeros capítulos, pero a quienes acabaremos conociendo profundamente solo cuando termina la novela, así como también solo al final de ella sabremos con exactitud lo que ocurrió. De hecho, se podría decir que a algunos lectores, antes de terminar la obra, les quedará la duda de si el asalto al banco realmente va a realizarse, quizá porque: “aunque del puro hablar y darle vueltas al asunto, tanto lo habían pospuesto, tantas largas le habían dado, que casi estaban convencidos de que era sólo un sueño y de que nunca lo iban a realizar, incluido el Turco y sus inventos periódicos” (p. 36).

O quizá porque es más visible el hecho de que, como ya dijimos, el asalto es un pretexto para presentar el tema del desencanto y la complejidad de los personajes que lo encarnan; de todas formas, con el epígrafe inicial de Brecht algo podemos adelantar y al final de la obra, cuando se produce el atraco, podemos estar seguros de que el proyecto realmente pensaba concretarse, porque como dice Bobes: “[...] mientras no se cierre el texto, el personaje puede romper tales expectativas cambiando de una manera radical el sentido que le corresponde”⁵². Entonces, a manera de ejemplo y dado que el asalto se produce y que sería –como acontecimiento funcional– el más significativo en la novela, lo estudiaremos desde el punto de vista de la teoría de la narrativa.

2.1. El asalto, principal acontecimiento funcional de la novela:

Al hablar de un acontecimiento específico, en este caso el asalto al banco, es más o menos sencillo identificar los diferentes elementos del cuadro actancial propuesto por Greimas⁵³. Además, este cuadro nos permitirá un primer acercamiento a los personajes de *Sueño de lobos*. Pero antes de estudiar el caso del atraco, recordemos que el modelo actancial “parte de una relación teleológica entre los elementos de la historia: los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo [...] Un actante es una clase de

⁵² María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 58.

⁵³ El modelo actancial tiene mucho que ver, inicialmente, con la semiótica, y luego con la “gramática narrativa”. Cfr. Manuel Corrales, *op. cit.*, pp. 25-33. Mieke Bal, por su parte, hace notar que la teoría de Greimas implica mucho más que el modelo actancial. Cfr. Bal, *op. cit.*, p. 155.

actores que comparten una cierta cualidad característica [...] que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula”⁵⁴.

En el asalto intervienen cinco actores principales: Sergio, el Gavilán, el Turco, el Patojo y el Maestro. Todos, excepto el Maestro (quien solo desea mantener su felicidad actual), aspiran a cambiar sus vidas con este acontecimiento. Por eso, todos ellos son **sujetos**⁵⁵. El acto delictivo sería el **objeto** y podemos comprobar –aunque solo sea con el hecho de que sus actores se ven obligados a esperar muchos meses para efectuar el atraco– que se trata de un objetivo difícil; el **destinador** sería el propio Sergio, pues a él se le ocurre la idea del asalto; se da a sí mismo la misión de encontrar a la gente apropiada para realizar la agresión y supervisarla⁵⁶. No obstante, también podríamos decir que el “destinador o dador” es el desencanto que experimenta Sergio con respecto a la sociedad y a su propia vida aburrida, monótona y carente de los ideales de los 60; este desaliento lo lleva a ambicionar algo que transforme su existencia de manera radical. El asalto se convierte en un destinador, en una misión y en una motivación, porque como dice Sergio:

[...] las causas que me empujaron a decidirlo siguen en pie. No han variado. La misma asfixia económica. La misma asfixia existencial. Aparte de las viejas deudas con mi pasado, que también cuentan. Cobardías, culpas, rebeliones frustradas, viejos saldos que exigen un ajuste de cuentas para dejarme vivir en paz (p. 218).

Los **destinatarios** son aquellas personas sobre las cuales recaen las consecuencias (negativas en este caso): la desorientación y muerte de Sergio; la muerte del Turco; el encarcelamiento del Patojo y del Maestro. Cecilia y Rosita pierden a sus respectivos esposos; Pedrito queda huérfano; los padres de Sergio se quedan sin su hijo (aunque tal vez jamás sepan por qué). El **adyuvante o ayudante** es el actante que se desdobra en los cuatro coprotagonistas: el Gavilán, el Maestro, el Turco y el Patojo, a los cuales se suman personajes secundarios, como el Kid y Beto; finalmente, el **oponente** estaría compuesto por quienes se resisten al asalto: en principio, nadie porque solo los implicados conocen del atraco, pero cuando se produce el hecho, los guardias oponen resistencia (de ahí, la balacera). Además, si este acto delictivo se hubiera sabido de antemano, se opondrían a él –entre otros, y por obvias razones– los gerentes del

⁵⁴ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁵ Por supuesto, cada uno de los actores tiene otras funciones en la fábula; por ejemplo, Sergio también aspira a revivir, de cierta forma, los ideales de los años 60; el Maestro, a vivir una vida tranquila; el Gavilán, a ser un líder; el Turco desea demostrar su credibilidad y el Patojo quiere una vida económicamente más estable.

⁵⁶ Cfr. Manuel Corrales, *op. cit.*, p. 32.

banco, sus dueños, muchos empleados, los padres de Sergio, entre otros. El tiempo también se convierte en oponente, primero porque el asalto tiene que ser aplazado varias veces y luego porque en el momento del atraco todo ocurre a tal velocidad, que se podría decir que actúan “contra el tiempo”.

2.2. Criterios de selección de acontecimientos:

En cuanto al análisis de acontecimientos, cabe considerar que “una fábula [es un] agrupamiento específico de series de acontecimientos”⁵⁷. Veamos ahora si el asalto cumple con los criterios de selección que Mieke Bal plantea como elementos de la fábula. El primer criterio es el **cambio**, puesto que un acontecimiento se define como “la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores”⁵⁸. Es obvio que el atraco (antes, durante y después de su realización) representa un gran cambio en la vida no solo de sus protagonistas (Sergio y sus ayudantes), sino también en la de personajes menos trascendentales, como Cecilia, Rosita, Maribel, Facunda y en la de otros a quienes ni siquiera conocemos por sus nombres, como el guardia que muere. Este acontecimiento, sin duda, se produce en la realidad del relato y transforma profundamente la vida de mucha gente.

El segundo criterio, la **elección**, permite distinguir entre acontecimientos funcionales y no funcionales. Los primeros “presentan una elección entre dos posibilidades, llevan a cabo esta elección, o revelan sus resultados”⁵⁹. El asalto, definitivamente, entraría en la categoría de acontecimiento funcional porque no solo que puede o no llevarse a cabo, sino que en el caso del Maestro, por ejemplo, este decide participar en el asalto, luego opta por no hacerlo y, por último, se integra al grupo solo por solidaridad. Finalmente, se revelan los resultados del atraco.

Antes de pasar al tercer criterio, cabe anotar –en concordancia con lo que dice Bal– que en ciertas fábulas hay actores que no cumplen un papel funcional porque no producen ni soportan acontecimientos funcionales. Y eso significa dos cosas: a) que para profundizar en las conexiones entre acontecimientos es necesario limitar el número de actores de la fábula a los funcionales; y, b) que existen actores importantes que, sin embargo, no tienen un papel trascendental en los acontecimientos funcionales y, por ello, no forman parte de esa categoría⁶⁰. En el ejemplo del atraco, Cecilia, Maribel, Rosita y Facunda son personajes relevantes que no tienen participación en este

⁵⁷ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 33.

acontecimiento, aunque sufren sus consecuencias. Luzmila, de alguna manera, interviene en la preparación del asalto cuando les entrega al Patojo y al Turco las llaves de la Contaduría, pero esta intervención no es consciente, puesto que no sabe el motivo real por el que ellos desean entrar a la casa de don Nacho; por otra parte, tampoco se podría decir que Luzmila sea un actor importante.

El tercer criterio, la **confrontación**, permite que “dos actores o grupos de actores se vean confrontados entre sí”⁶¹. En el atraco, es obvia la confrontación no solo entre los coprotagonistas (con sus respectivos ayudantes) y los guardias, sino también entre dos grupos sociales. Como Sergio no participa directamente en la acción, quienes quedan son los personajes ubicados en la marginalidad urbano-social, enfrentados a otros que, independientemente de la clase social a la que pertenezcan, poseen un trabajo fijo –que en este caso es custodiar el banco, propiedad de gente de alta clase– y en consecuencia cierta estabilidad económica. Pero, además, si tomamos en cuenta la condición “gramatical” de este tercer criterio, es decir, que se cumpla el esquema “sujeto-predicado-objeto directo”, Sergio y los coprotagonistas constituirían el “sujeto”; el predicado sería “asaltar” y el objeto directo, “el banco”. Finalmente, cabe resaltar el hecho de que el asalto, como acontecimiento funcional, es el más significativo de *Sueño de lobos*.

2.3. El ciclo narrativo:

Siguiendo a Bal (que, a su vez, se basa en Barthes), cabe recordar dos aspectos más: a) el ciclo narrativo está constituido por tres fases que se cumplen en toda fábula: la posibilidad (en este caso del asalto); el acontecimiento (que efectivamente se produce al final de la fábula); y el resultado (el asalto cambia la vida de muchas personas); b) como una posible división, el ciclo narrativo se compone de procesos de mejoría y deterioro⁶².

En el ejemplo del asalto, se dan los siguientes procesos de mejoría: el cumplimiento de la tarea (el asalto); la intervención de aliados (los coprotagonistas y otros personajes más); la eliminación del oponente (es decir, los guardias); el ataque (al banco) y la satisfacción (por parte del Gavilán que logra escapar). En cuanto a los procesos de deterioro, se cumplen algunos: el tropiezo (las cosas no salen como ellos lo planearon); el sacrificio (el Maestro se sacrifica por sus amigos) y el castigo soportado

⁶¹ *Ibíd.*, p. 24.

⁶² Cfr. *Ibíd.*, pp. 27-31.

(la cárcel en el caso del Maestro y del Patojo, y la muerte en el caso del Turco y de Sergio).

En todo caso, en *Sueño de lobos* el proceso de cambio que se revela al final de la novela, una vez consumado el asalto, conlleva un deterioro para todos los actores involucrados, respecto de la situación inicial, excepto para el Gavilán que aparentemente logra escapar y mejorar su vida económica. Los demás personajes pagan las consecuencias del atraco y ninguno de ellos (Sergio, el Maestro, el Patojo, el Turco) obtiene un proceso de mejoría; podría constituir una excepción el caso de las mujeres; por ejemplo, Cecilia, luego de la muerte de Sergio, se casa con alguien estable y consigue una relación más sólida y segura, pero este hecho no se deriva directamente del asalto al banco, sino más bien, de la muerte de Sergio y, en cierta forma, de la relación inestable que mantenía la pareja⁶³.

Si se trata de situar los acontecimientos en relación con el tiempo, sabemos que un asalto comporta, a la vez, una serie de incidentes que se suceden con mucha rapidez, aunque existan ocasiones que impliquen un lento paso del tiempo psicológico, como cuando el Gavilán se irrita porque el Maestro no va hacia la puerta principal del banco; como toda desesperación, ese instante marca un tiempo psicológico de lentitud. No obstante, el momento histórico del asalto al banco está plenamente definido en la novela: 5 de diciembre de 1980. En cuanto al espacio, el acto se produce en un banco de Quito, a la altura de La Alameda, un barrio situado entre el centro y el norte de la ciudad⁶⁴. Con esto, una vez más, comprobamos que este hecho concreto se presta para el análisis estructuralista-narratológico.

2.4. Actores y actantes:

La interpretación de la fábula exige distinguir entre actores y actantes: en el caso de la novela que nos ocupa, los actores serían todos los personajes: Sergio, los cuatro coprotagonistas (el Patojo, el Maestro, el Gavilán y el Turco); Cecilia, Maribel, Rosita, Francisca, Facunda, Chillanes y el otro detective; los padres de Sergio, entre otros. Y los actantes (clases de actores) estarían conformados por los siguientes grupos, en relación con sus respectivas funciones: Sergio y los coprotagonistas, que comparten el asalto al banco (y en el caso de los cuatro coprotagonistas, no solo eso, sino también una misma

⁶³ Si se quisiera interpretar el asalto desde el punto de vista moral y ético, se podría decir que el hecho delictivo no conduce a nada positivo ni para quienes participan activamente de él ni para la sociedad; sin embargo, juicios de valor de este tipo resultan poco apropiados en el análisis literario.

⁶⁴ La ubicación del banco podría no ser casual: el hecho de que esté entre el centro y el norte de la ciudad podría relacionarse con el lugar que los protagonistas ocupan en la ciudad: Sergio pertenece al centro-norte, mientras los otros, al centro o centro-sur.

clase social); Cecilia y Pedrito, los padres de Sergio, Rosita, Maribel y Facunda, porque asumen la función de “tranquilizar” y “salvaguardar” a los protagonistas; los empleados del banco y los guardas comparten el empleo y su función es conservar cierta estabilidad en la entidad bancaria, papel similar al que cumplen para la ciudad Chillanes y el otro policía, aunque –por lo que observamos en la lectura– estos últimos son corruptos y viles. Incluso, según lo hace notar Álvaro Alemán, refiriéndose al asalto, “la presencia de Chillanes augura el descalabro de la operación”⁶⁵.

2.5. Principios para definir a los actantes:

La teoría de la narrativa establece varias categorías que ayudan a definir con precisión a los actantes, es decir, a las clases de actores (sujeto y objeto; dador y receptor, ayudante y oponentes). Estos principios son: duplicación del sujeto, competencia del sujeto para actuar, el valor de la verdad, las relaciones psicológicas e ideológicas y diversas oposiciones⁶⁶.

2.5.1. Duplicación:

Este principio se refiere a los distintos sujetos que se encuentran en oposición en la fábula. Tomando en cuenta que: “Un antisujeto no es un oponente, [...] busca su propio objeto, y esa búsqueda se encuentra en ciertas ocasiones en contradicción con la del primer sujeto”⁶⁷, en el ejemplo propuesto el Maestro puede encarnar a un anti-sujeto porque su objeto es diferente al de los demás: si bien se adhiere a los planes del asalto, en ocasiones duda; luego decide no participar y, finalmente, lo hace más que por ambición, por solidaridad (p. 69).

2.5.2. Competencia:

La competencia implica que el sujeto tiene determinación, además de poder, conocimiento y habilidad para llevar a cabo su objetivo⁶⁸. Sergio tiene un objetivo práctico (el asalto), pero no puede conseguirlo él solo porque le faltan las cualidades mencionadas; por ello, busca ayudantes que cumplan con estas condiciones. Recordemos que *Sueño de lobos* presenta ciertos matices de novela policíaca y esta afirmación se puede comprobar con varios datos que concuerdan con lo que Bal dice acerca de este tipo de novela: los asaltantes fracasan; las cosas no salen como las planearon; como consecuencia, dos de ellos terminan muertos y dos, en la cárcel. Otra característica de la novela policíaca, según Bal, es que mientras no termina la novela ni

⁶⁵ Álvaro Alemán, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁶ Cfr. Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 34-44.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 34.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 41.

el lector ni los personajes saben las respuestas a preguntas como “¿quién lo hizo?”, “¿qué sucedió?” o “¿cómo acabará?”⁶⁹. En la obra de Ubidia, aunque conocemos quiénes serán los actores principales del asalto, no sabemos con exactitud qué sucederá ni cómo terminará este acontecimiento. El suspense propio de la novela de este tipo se crea en relación al asalto: en realidad, nadie puede anticipar con certeza que este acontecimiento tendrá lugar. Solo al final de la novela vemos que, en efecto, se realiza aunque las cosas no sucedan según lo planificado. Siguiendo una vez más a Mieke Bal, conocemos que el suspense puede generarse “por medio del anuncio de algo que sucederá después, o por medio del silencio temporal respecto a una información que se necesita”⁷⁰. En la novela de Ubidia se producen ambas cosas: se nos anuncia casi desde el principio el asunto del asalto, pero existen muchos silencios temporales que impiden tener la información completa y, por otra parte, estos permiten abordar el verdadero tema de la obra, esto es, el desencanto.

2.5.3. El valor de la verdad:

Consiste en “la realidad de los actantes dentro de la estructura actancial. Esta especificación no es de importancia sólo respecto al sujeto, sino también en lo referente a ayudantes y oponentes. A menudo solo son apariencia, y en realidad demuestran ser lo contrario”⁷¹. Este principio puede aplicarse, por ejemplo, al Gavilán; cuando se entera de que el Maestro no participará en el asalto, lo ve como a un traidor. Por otra parte, sabemos que Sergio tiene “repentinos instantes de inspiración”⁷² que lo llevan a tomar decisiones (erradas o acertadas); en todo caso su identidad es verdadera; él es lo que parece y no esconde su verdadero ser ni siquiera en el asunto del asalto; por el contrario, como veremos en la construcción de los personajes, en muchas ocasiones permite que, como lectores, descubramos su interior.

2.5.4. Relaciones psicológicas e ideológicas:

Bal, además, toma en cuenta las relaciones psicológicas e ideológicas⁷³. Las primeras serán particularmente útiles cuando estudiemos la conexión de Sergio con sus padres, con Cecilia y Pedrito, con la pasante del banco y con Marcela, entre otros. En cuanto a las relaciones ideológicas, nos centraremos en la importancia que tiene en la novela la oposición entre clases sociales, entre el norte y el sur de la ciudad; y también

⁶⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

⁷² Incluso, uno de los capítulos se titula: “Sergio y sus entusiasmos repentinos”, en el cual se habla de lo significativo para él la relación con la pasante que, sin duda, fue inspiradora.

⁷³ Cfr. Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 44-45.

la relevancia que adquiere para Sergio el hecho de pertenecer a un sistema establecido difícil de modificar. Mieke Bal menciona que muchas veces las relaciones psicológicas están imbricadas con las ideológicas⁷⁴. En efecto, no se puede desconocer, por ejemplo, que la relación entre el Turco y Francisca, además de sentimental, es también ideológica. En cierto modo también lo es la conexión del Patojo con personajes como Felipe Chillanes.

2.5.5. Otras oposiciones:

Para finalizar, en lo referente a otras oposiciones⁷⁵, podríamos considerar ciertos momentos de dificultad entre el Turco y el Maestro frente al Gavilán: por ejemplo, cuando el Turco y el Maestro tratan de convencerlo de que el asalto al banco requiere tiempo y previsión, el Gavilán se enoja y le da una paliza al Turco. O entre Cecilia y la pasante del banco: Cecilia está celosa de la pasante, pero más que de ella, de su juventud; o entre la juventud de la prima de Marcela y la madurez de Sergio. El estudio de estas relaciones será muy útil cuando analicemos el siguiente tema, esto es, la arquitectura de los personajes.

En conclusión, todos estos aspectos teóricos resultan útiles y relevantes cuando se trata de estudiar la relación entre los personajes y los acontecimientos. Como el principal acontecimiento funcional de la novela es el asalto al banco, lo hemos tomado como ejemplo para aplicar el cuadro actancial; pero también consideraremos algunos de los aspectos arriba mencionados para estudiar la relación entre los distintos personajes.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 44.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 45.

CAPÍTULO III:

LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES EN *SUEÑO DE LOBOS*

*El personaje es el tono, el interlocutor válido,
la historia que se materializa y, de pronto, avanza.*

Víctor F. Freixanes

Con estos antecedentes, podemos ya pasar al análisis de personajes, como entes dotados de rasgos distintivos, tomando en cuenta también que el personaje no es una persona real, pero que se le asemeja⁷⁶.

Sin apartarnos de los presupuestos de la teoría de la narrativa –sobre todo porque debemos considerar la relación de los personajes con los otros elementos de la fábula: narrador, lugar y tiempo– realizaremos este análisis basándonos en lo que ya citamos: lo que ellos nos cuentan sobre sí mismos, lo que otros dicen de ellos y lo que el narrador nos relata. También tomaremos en cuenta otros aspectos como los nombres y sobrenombres y sus características peculiares.

En *Sueño de lobos*, el hecho de que únicamente los capítulos dedicados a Sergio tengan nombres más específicos, por la adición de un complemento: Sergio, el oscuro; Sergio el insomne, Sergio el cotidiano, entre otros, nos remite a la idea de que se trata del personaje central. De todas formas, al hablar tanto de Sergio como de los coprotagonistas, debemos tomar en cuenta –como dice Villanueva– que en la novela del siglo XX se observa “el paso del *tipo*, siempre igual a sí mismo y a lo que el público espera de él, al personaje propiamente dicho, pleno de hondura psicológica, contradictorio, inescrutable a veces, sorprendente siempre”⁷⁷. De todos los personajes que componen *Sueño de lobos*, no hay duda de que Sergio es el más oscuro, el más complejo, el más enigmático. Los capítulos dedicados a él están repletos de reflexiones, dudas, inquietudes y ansiedades que van complementando la fisonomía de esta figura central. Y tal como expresa Milagros Ezquerro: “Cuanto más rasgos se añaden, más complejo, rico y apasionante es el personaje”⁷⁸.

⁷⁶ Cfr. *Ibíd.*, pp. 87-88.

⁷⁷ Darío Villanueva, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁸ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, p. 16.

Los demás capítulos se titulan: El Gavilán, El Maestro, El Patojo (en ocasiones se añade: Gonzalo) y El Turco (a veces se agrega: Antonio). En el transcurso de la novela sabremos, de pasada, que el Gavilán es de apellido Gavilánez y que el nombre del maestro es Segundo Pilataxi. Sin restarles valor a estas figuras, es claro el contraste con la significación que adquiere Sergio a lo largo de la obra. Y en el caso de los coprotagonistas, no olvidemos que los nombres de los personajes o sus apodos pueden implicar referencias a dichas figuras⁷⁹. Así, cuando se habla del Patojo, del Gavilán o del Turco, viene a nuestra mente alguna idea preliminar asociada a estos adjetivos y sustantivos.

3.1. Diferentes signos para caracterizar a los personajes:

3.1.1. Signos de ser o de parecer:

En cuanto a este primer síntoma –tanto tratándose de Sergio como de los coprotagonistas– Bobes aclara que: “El más inmediato es el nombre propio que se presenta, por lo general, con un valor meramente denotativo”⁸⁰. Al avanzar en la obra, podemos percibir que tanto el personaje principal como los coprotagonistas muestran claros signos de ser y de parecer. Además, tratándose de figuras como los guardias del banco, habría que tomar en cuenta las palabras de Antonio Muñoz Molina, al referirse a personajes-narradores sin nombre: “Al no decir su nombre, al no tenerlo [...] también su cara permanece en la sombra, porque estoy convencido de que la única cara de un personaje literario es su nombre”⁸¹. Javier Marías es más explícito aún, al hablar de uno de sus personajes: “No hice ninguna descripción física de él ni di nombre (es decir, decidí mantener una ambigüedad que se habría quebrado [...] si hubiera dicho que se llamaba Juan o Pedro...)”⁸². El caso particular que relata Marías se refiere a la construcción específica de un narrador que bien puede identificarse con el propio autor. Bal, por su parte, afirma que: “Cuando al personaje se le atribuya su propio nombre, éste determina no solo su sexo/género (como norma), sino también su posición social, origen geográfico, y a veces más”⁸³. Aunque este no sea el caso de Sergio, las palabras de Bal nos dan una idea de la dimensión que puede llegar a tener el nombre de un

⁷⁹ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁰ María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 60.

⁸¹ Antonio Muñoz Molina en *op. cit.*, p. 89.

⁸² Javier Marías, “¿Quién escribe?”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 93.

⁸³ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 92.

personaje. Finalmente, Marina Mayoral también anota que “un nombre lleva implícitas una serie de referencias y concreciones [...]”⁸⁴.

Con referencia a estos mismos signos, Bobes explica que a veces la denominación usada para designar a los personajes ya nos genera expectativas específicas⁸⁵. Esto se hace particularmente visible en el caso de aquellos que hemos calificado de coprotagonistas: el Gavilán, el Maestro; el Turco y el Patojo. Por lo menos, cuando se trata del Gavilán, del Patojo y del Turco, estos sobrenombres tienen una significación especial que se muestra aun sin conocerlos⁸⁶. Al principio, cuando nos hablan del Maestro, no podemos estar seguros de que lo llaman así por su profesión de mecánico, pues no se especifica todavía que se trata de un maestro de taller, pero poco después ya conocemos su oficio.

Por último, están otras figuras menos trascendentales que también muestran señales de ser y de parecer: Marcela, Maribel, Francisca, Facunda, los padres de Sergio, sus hermanos, y otros que apenas son un nombre: Estrellita, Lulú y Marta, entre otras figuras menores.

3.1.2. Signos de acción o de situación:

En segundo lugar, Bobes menciona los signos de acción o de situación, que son aquellos que tienen que ver con el papel actancial de cada personaje⁸⁷. En el caso de Sergio, sabemos que el mejor signo de este tipo es haber planeado el asalto al banco. Lo propio sucede con el Maestro, quien nos revela que, a fin de cuentas, no necesita participar de él para tener la vida que ansía; más aún, en un momento dado, decide desertar, aunque, como ya mencionamos, al final cambia de parecer. No es el caso del Gavilán, a quien no le cuesta convertirse en asaltante de bancos y para quien más bien resulta muy atractiva esta posibilidad, al igual que para el Patojo que, a raíz del episodio vivido en la mansión del norte de Quito, sueña con otra vida que, desde el punto de vista económico, le dará la tan ansiada tranquilidad. El papel del Turco, en este caso, es singular, pues parece que su principal interés es que sus amigos le crean y demostrarles que algunas cosas no son solo producto de su imaginación; en ningún momento el

⁸⁴ Marina Mayoral, “La autonomía del personaje novelesco”, en *El personaje novelesco*, 2ª edición, Madrid: Cátedra, 1993, p. 105. Ella, como autora, relata que cuando crea al personaje de *El asesino y la víctima*, lo deja sin nombre; sin embargo, después se da cuenta de que “la falta de nombre refuerza su carácter de solitario” (p. 106).

⁸⁵ María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁶ El gavilán remite inmediatamente a la idea de ave de rapiña, es decir, un delincuente; el turco, a alguien con rasgos distintos a los de los occidentales y orientales típicos, y el Patojo a quien padece de cojera.

⁸⁷ María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 61.

narrador nos habla de que él deseara particularmente un ascenso económico, pero en varias ocasiones vemos al Turco intentando ganarse la credibilidad de sus amigos.

3.1.3. Signos de relación:

Por último, están también los signos de relación que “se refieren a los rasgos distintivos que oponen en el cuadro de actantes, o en la lista de personajes, unos a otros”⁸⁸. Estos signos, poniendo como ejemplo el atraco al banco, los encontramos en el epílogo: el único asaltante exitoso sería el Gavilán, que logra escapar y a quien alguien parece haber reconocido en un hotel de un famoso narcotraficante, muy bien vestido y con aspecto de un triunfador (p. 304). Los fracasados serían el Maestro, que está encarcelado y de quien “La cárcel había hecho [...] un ser amargo” (aunque gracias a la Rosita, no del todo); el Patojo, que también va a la cárcel, con la diferencia de que allí fracasa, pues aunque tiene la oportunidad de escapar, nunca lo hace, y además porque Chillanes jamás cumple sus promesas (pp. 299-301). El Turco también muere, con lo cual entraría en esta categoría. También el asalto resulta un fracaso para Sergio, porque aunque la Policía no lo atrapa, esa misma noche muere atropellado por un auto, atropellamiento que se produce en buena medida por su estado de ebriedad debido, a su vez, a la inmensa soledad, vacío y desorientación que experimenta después del asalto. A pesar de eso, Handelsman aclara: “Aunque el asalto tramado por Sergio ha fracasado, y aunque Ubidia deja a sus lectores con la responsabilidad de planear sus propios asaltos, el mensaje de la novela está claro. No se puede permitir que el desencanto nos hunda en un estado de pasividad o de resignación”⁸⁹.

Para terminar, en el epílogo vemos a otros actores que han tenido éxito en su vida: Luzmila, convertida en una mujer elegante que, no obstante, sigue queriendo al Patojo (pese a su firme decisión de no volver a verlo después de su visita a la cárcel); Cecilia, liberada ya del fantasma de la joven amante de Sergio y ahora felizmente casada con un “hombre [que] le había dado lo que nunca soñó como posibles: la seguridad y el amor” (p. 306); y Rosita, que no pierde la esperanza de que su esposo salga pronto de la cárcel. De la condición de Facunda y Francisca no se podría decir que sea ni exitosa ni de fracaso y algo similar ocurre con Maribel, de cuya vida solo sabemos que estaba: “hecha de tantas renunciadas (amor, sexo, compañía), es decir, hecha de la aceptación de un mundo uniforme y calmo, entendido por ella como una manera helada, sigilosa, cauta, de la felicidad” (p. 303). De todas formas, es digno de mención

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 61.

⁸⁹ Michael Handelsman, *Op. cit.*, p. 97.

–por la connotación de género– el hecho de que estos cambios, que podríamos llamar “positivos” se den prioritariamente en los personajes femeninos.

Por otro lado, debemos anotar que muchos escritores y críticos concuerdan en que, en un momento dado, los personajes adquieren autonomía propia e, incluso, como dice Elena Santiago, a veces se buscan y a veces aparecen sin aviso⁹⁰.

En este trabajo, para el estudio de personajes se tomarán en cuenta los tres ángulos ya mencionados: lo que el narrador dice de ellos, lo que ellos mismos nos indican y lo que los otros personajes exponen sobre ellos.

3.2. Los personajes:

3.2.1. Sergio, protagonista de *Sueño de lobos*:

En este acápite ahondaremos en la construcción de esta figura central de la novela, para la cual se alternan la primera y la tercera persona del singular (yo protagonista y narrador omnisciente multiselectivo⁹¹), así como el presente, el pretérito indefinido y el pretérito perfecto. En algunos casos, nos referiremos explícitamente a las mezclas de puntos de vista y de tiempos. Es significativo el hecho de que cuando la novela presenta a Sergio, encontramos un cambio constante de tercera persona a primera y viceversa. Aquí el papel del narrador es clave, pues como bien anota Mieke Bal “La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico”⁹².

Como ya señalamos, en la novela hay varios capítulos dedicados a Sergio: cuatro en la primera parte; cinco, en la segunda y uno en el epílogo. Sin embargo, en ninguno de ellos se hace una descripción física del personaje, por lo cual cada lector lo imaginará de una forma distinta. En lo psicológico, Sergio es un personaje que se enriquece a cada momento con rasgos propios. De hecho, cuando trata de encontrar a la prima de Marcela, él mismo se encarga de darnos la descripción de su ser, en ese momento enamorado: “Iba yo por la noche del viernes, asaltante sin asalto, guerrillero sin guerrilla, escritor sin escritos, burócrata de banco por equivocación, marido y padre por equivocación, paria irredento ahora, perseguidor y perseguido a un tiempo, iba hambriento de amor” (p. 176). El enamoramiento para Sergio es similar a un aura que “se agranda, se abomba, nos envuelve [y luego] se amansa, se aquieta” (p. 178).

⁹⁰ Cfr. Elena Santiago, en *op. cit.*, p. 166.

⁹¹ Narrador omnisciente multiselectivo es aquel que relata también “los pensamientos, los sentimientos, las sensaciones del personaje, tal y como se van produciendo en el interior de dicho personaje: conoce y cuenta también lo **interior**”⁹¹. Manuel Corrales, *op. cit.*, p. 49.

⁹² Bal, *op. cit.*, p. 126.

Como lectores, llegamos a conocer profundamente al protagonista, tanto por sus propias reflexiones como por lo que nos dice el narrador, aunque muy poco podemos saber de él por los demás personajes. Los coprotagonistas, cuando se refieren al “Doc”, como ha dado en llamarlo el Turco, nos dan muy poca información de él: el Gavilán piensa que no es la maravilla que el Turco les ha prometido; el Turco, por su parte, habla muy bien de él, quizá más para quedar bien que por convencimiento; el Patojo y el Maestro no manifiestan específicamente ninguna opinión personal, y los personajes secundarios, tampoco, con excepción de algunas acciones de Cecilia (o de las palabras del propio narrador-personaje referentes a estas acciones). Así que la fuente de conocimiento de esta figura proviene tanto de sus propias palabras (narrador personaje –NP– en términos de Mieke Bal) como de las del narrador externo –NE–⁹³, mas no de los otros personajes.

Desde el punto de vista narrativo, Sergio habla sobre sí mismo, pero también sobre otros personajes, como Cecilia, Pedrito, sus padres, los empleados del banco, etc. En este sentido, vale considerar las palabras de Mieke Bal: “Incluso si el narrador no se refiere explícitamente a sí mismo, el ‘yo’ sigue narrando sobre sí mismo. Ello quiere decir que un actor con la misma identidad que el narrador forma parte de la fábula”⁹⁴.

Al empezar la novela, encontramos ya un primer rasgo de Sergio: su insomnio, característica que se halla íntimamente conectada con su soledad, pues todo insomne –al menos en el momento del desvelo– es un ser solitario. Al respecto, Michael Handelsman comenta:

La soledad de Sergio se intensifica cada noche mientras él recorre las calles de Quito en busca de alguien que le comprenda, de alguien que sea su alma gemela. Las noches de insomnio constituyen las horas de lucidez para este espíritu deambulante que, en el fondo, busca su “otro” que pertenece a un tiempo y a un espacio lejanos en los que la vida de Sergio tenía sentido, dirección y fe⁹⁵.

También Bárbara Schultz se refiere al aislamiento del insomne Sergio: “Sergio, el ‘lobo solitario’ es el prototipo del individuo moderno solitario, enajenado en su trabajo y emocionalmente distanciado de su familia. Además, le falta la conexión

⁹³ Para Mieke Bal: “Un NP suele mantener que cuenta hechos verídicos sobre sí mismo (...) La intención de un NE puede ser también la de presentar como verídica una historia sobre otros”, en *op. cit.*, p. 128.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁹⁵ Michael Handelsman, “Entre el desencanto y la posmodernidad: un análisis de Sueño de lobos”, en *Kipus: Revista Andina de Letras*, 3 (1994-1995), Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, p. 95. Consultado en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1855/1/RK-03-CR-Handelsman.pdf>

espiritual y la cohesión social antes ofrecida por los grupos revolucionarios de los sesenta”⁹⁶.

Finalmente, María Dolores Jaramillo apunta: “El relato autobiográfico plantea en el juego de máscaras el distanciamiento y el ocultamiento de las identidades, que poco a poco se acercan y develan. Sergio es, por un lado, un hombre solitario e insomne, y por otro, un hombre-lobo, que deambula por las noches de Quito”⁹⁷.

En otro momento, Sergio recuerda un episodio de su vida, relacionado con el avistamiento, en una veraniega noche de luna, de una “pacalla”⁹⁸, visión que lo lleva a imaginar “una historia no-escrita” (p. 82): la fábula de un niño que encuentra esta ave, la lleva al sótano donde la alimenta todas las noches y cree que nadie lo sabe; un día descubre que sus padres conocen su historia; por eso, decide volcar la caja para que parezca que algún gato lo hizo y soltar al ave que, a plena luz del día, enceguecida, choca contra los tejados (p. 82). La importancia de esta historia radica en que al soltar al halcón y hacerlo parecer como obra de un gato, aquel niño al fin tiene un secreto que, a la vez, constituye una especie de venganza al darse cuenta de que no pudo ocultar ante sus padres “aquel otro acto suyo” (p. 82).

Desde el punto de vista narrativo, esta fábula constituye un texto intercalado que explicaría parte de la fábula básica, esencial, pues es el propio actor quien la narra⁹⁹. Sergio inventa esta historia-no-escrita, que es una metáfora de su propia historia: él tiene secretos que no quiere que sus padres conozcan, pero cuando crece, se da cuenta de que ellos saben ciertas cosas de él, por ejemplo, la razón por la cual el 31 de diciembre va a visitarlos solo y no con Cecilia. El episodio particular de la pacalla, imaginado por un Sergio adulto, cumple las características que Mieke Bal anota al respecto: “Se presentan visiones del pasado tal como se vieron entonces, mezcladas con imágenes del pasado interpretadas desde la lucidez del presente (...) Ésta, a su vez, se relaciona con los acontecimientos de la fábula básica, la lenta e inevitable invasión del presente por el pasado”¹⁰⁰.

⁹⁶ Bárbara Schultz, *op. cit.*, p. 32, Consultado en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1593/1/RK-13-ES-Schultz.pdf>

⁹⁷ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁸ Jaramillo hace notar que “pacalla es un nombre inventado (por Abdón Ubidia) de un ave nocturna también inventada [...] Sin embargo, puede decirse que es una palabra que juega con dos vocablos quichuas: Pacana (esconder, ocultar) o Pacashca (oculto, escondido) y Allag (el que cava o excava)”. Cfr. *op. cit.*, p. 131.

⁹⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 148-149.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 150.

Sergio imagina más de una historia-no-escrita; a la primera acabamos de referirnos; otra sería la de Guillermina, la solterona insomne, a quien presume como una adolescente virgen. Esta fábula intercalada recuerda a la fábula básica, pues “se deja al lector la búsqueda de una explicación”¹⁰¹. Las palabras de Jaramillo resultan también útiles aquí para ilustrar cómo historias específicas pueden intercalarse en la historia general:

Historias imaginadas en la historia recordada. Historias incrustadas en los recuerdos, que abren asociaciones infinitas a la imaginación continua y simultánea. Este recurso es un multiplicador de posibilidades narrativas. Sergio evoca, pero a la vez, imagina. Sobrepone nuevos trozos a la historia vivida. La imaginación resulta un *continuum* interminable, y la escritura un registro sin fin de memorias e invenciones¹⁰².

El narrador, ahora en tercera persona, nos explica por qué Sergio ha decidido no escribir sus historias: porque no quiere hacer nada y, de hecho, si no tuviera deudas, ni siquiera trabajaría, peor aún dedicarse a escribir porque “vida y escritura se contradicen” (p. 84). Pero este “no querer hacer nada” no es vagancia, sino desgano, desilusión y desencanto. Al referirse a la última parte de la cita transcrita, Álvaro Alemán, muy acertadamente, señala: “Sergio parece decirnos aquí que la literatura está divorciada de la realidad, que es un pasatiempo inútil e innecesario, una vía de escape ilusoria de nuestra soledad”¹⁰³. Esta visión de la literatura, como contradictoria con la vida, muestra otro nivel del desencanto posmoderno, pues durante la Modernidad se consideraba que la literatura –y en general el arte– enriquecían la vida, la completaban o, al menos, recogían y reflejaban toda su riqueza y toda su intensidad.

Por el contrario, en la posmodernidad, el desencanto se extiende también al arte y a la literatura. Como afirma Sofía Yáñez: “El desencanto, entonces, se vincula al cuestionamiento del rol del artista o del intelectual, quienes se convertirían en seres imposibles. Con ello, lo que queda puesto en duda es la vigencia de los verdaderos o supuestos protagonistas de cambios sociales”¹⁰⁴. Por otro lado, Italo Gastaldi señala que ese desencanto implica una crisis de la fe en el progreso, una crisis de la razón y pérdida del fundamento, una disolución del sentido de la historia, una negación del mismo sujeto y una crisis aguda de la ética, entre otros rasgos¹⁰⁵.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 149.

¹⁰² Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰³ Álvaro Alemán, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁴ Sofía Yáñez, *Desencanto y literatura (elementos para el análisis)* [tesis de maestría], Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 1997, p. 20.

¹⁰⁵ Cfr. Italo Gastaldi, *Educación y evangelizar en la posmodernidad*, Quito, Ediciones UPS, 1995, pp. 21-26.

Hay aquí un trasfondo que es necesario resaltar y que ya mencionamos antes: *Sueño de lobos* no es el relato del asalto a un banco; este acto delictivo (que podría ser una especie de fábula intercalada para mantener el suspense)¹⁰⁶ es más bien un recurso para mostrarnos la soledad, el desaliento y las tribulaciones de sus personajes; en una palabra, el desencanto. En la contraportada de la edición que usamos para este trabajo se puede leer:

Sueño de lobos es una cartografía del desencanto, la historia de un hombre (de una ciudad, de un país, de un mundo) cualquiera, que, desorientado y confuso, vaga por la urbanidad. Los proyectos revolucionarios de los sesenta, guardados hoy en día entre bolitas de alcanfor, empapan la novela de los idearios y esperanzas de aquella época¹⁰⁷.

De hecho, esas soledades y sinsabores no son exclusivos de los habitantes ecuatorianos, pues como bien dice Michael Handelsman: “Estoy convencido de que el desencanto sentido en el Ecuador durante los últimos años ha sido más bien el producto de una crisis general occidental de la posmodernidad”¹⁰⁸ Y más tarde agrega:

De todos los textos de ficción que han tratado el tema del desencanto ecuatoriano, la novela que mejor lo ha manejado con toda su problemática filosófica y social ha sido, hasta la fecha, *Sueño de lobos* (1986) de Abdón Ubidia. Junto con otros textos del desencanto, su rasgo principal es la frustración sentida ante el fracaso de los proyectos de los sesenta y la consecuente enajenación dentro de un mundo modernizado cuyos únicos valores radican en el consumo y la gratificación personal¹⁰⁹.

Sin embargo, el asalto tiene relevancia en la obra (por algo, se le dedica un epígrafe de Bretch); nos sirvió como ejemplo para observar los elementos del cuadro actancial y para mostrar otros aspectos de la novela, como los “signos de relación” de los que habla María del Carmen Bobes¹¹⁰. Y no solo eso, sino que, como vimos antes, constituye el principal acontecimiento funcional del relato, además de estar relacionado con el asunto del desencanto. De hecho, Álvaro Alemán sostiene explícitamente que el asalto es el tema central de la novela: “El tema es pues, El asalto de un banco y justamente este tema es el que otorga cohesión al libro”¹¹¹. Coincidimos con la última

¹⁰⁶ Mieke Bal anota, refiriéndose a las fábulas básicas e intercaladas, que: “El parecido abstracto, sin embargo, sólo se capta normalmente al final, cuando ya conocemos el desenlace. Así se mantiene el suspense, pero se pierde el efecto predeterminante del texto espejo” (Bal, *op. cit.*, p. 151). Y más adelante añade: “El texto intercalado, que es doble en su significado, constituye una parte de la literatura” (Bal, *op. cit.*, p. 152). Finalmente, la autora señala que los textos intercalados no necesariamente deben ser narrativos: pueden ser “afirmaciones sobre cosas en general, discusiones entre actores, descripciones, confidencias, etc. La forma predominante es el *diálogo*” (...) pueden contener confidencias, descripciones, reflexiones, autoanálisis, cualquier cosa” (Bal, *op. cit.*, p. 153).

¹⁰⁷ Abdón Ubidia, *Sueño de lobos*, contraportada.

¹⁰⁸ Michael Handelsman, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁹ Michael Handelsman, *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁰ Cfr. María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 61.

¹¹¹ Álvaro Alemán, *op. cit.*, p. 8.

parte de esta afirmación, pero no con la primera. A nuestro entender el asalto sigue siendo un subterfugio para presentar el tema del desencanto, aunque este no tiene por qué desligarse de un acontecimiento como el atraco.

En cuanto a la personalidad del protagonista, algo hemos adelantado: Sergio es un hombre de la noche; sus insomnios lo llevan a constantes reflexiones e introspecciones psicológicas. Alemán afirma: “El insomnio es el elemento que desencadena la tensión dramática. Es el que rompe el orden, lo demás es subsidiario”¹¹². Y más tarde añade, acertadamente, que el insomnio que padece Sergio es un “síntoma de la insatisfacción profunda que tiene con su vida y su pasado”¹¹³.

Por ello, podemos relacionar la falta de sueño con la frustración y el desencanto, debido a que: a) quien padece de insomnio, no duerme; quien no duerme, no sueña; quien no tiene sueños, no se “refugia” en ellos; y quien no tiene refugio, experimenta frustración y desencanto (no olvidemos que la abuela paterna constituyó en la infancia de Sergio su único refugio: p. 53); b) si tomamos los sueños como anhelos e ideales, podemos decir que quien carece de ellos, seguramente experimenta frustración. En otro momento veremos que Sergio tiene sus “entusiasmos repentinos”, es decir súbitas, pero pasajeras ilusiones; en este sentido, el asalto al banco forma parte de esos anhelos del protagonista; sin embargo, como vemos al final de la novela, este no se lleva a cabo según lo planeado y de allí surge gran parte de la desilusión de Sergio, la cual es de tal magnitud que lo lleva a consumir drogas y alcohol y, finalmente, a la muerte. A pesar de todo esto, seguimos manteniendo la tesis de que es el desencanto y no el asalto el tema central de la obra. Finalmente, Sergio es el personaje que aporta el título a la novela, pues en múltiples ocasiones se siente un hombre-lobo.

La primera parte de *Sueño de lobos* empieza con un capítulo dedicado a “Sergio, el oscuro”. Durante ella, el narrador es un yo-protagonista (en la terminología de Mieke Bal, focalizador y narrador-personaje¹¹⁴), excepto al final del capítulo cuando se observa la intromisión de un narrador en tercera persona (narrador externo y focalizador

¹¹² *Ibíd.*, p. 33.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 14.

¹¹⁴ Cfr. Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 116-128. La autora prefiere el término “focalización” por dos razones: en primer lugar, porque la palabra “perspectiva” en la tradición de la teoría narrativa se refiere tanto al narrador como a la visión; y, en segundo lugar, por la imposibilidad de verbalizar el sustantivo “perspectiva” (Cfr. Mieke Bal, p. 109). También apunta la contribución de Perry y Dolezel en este aspecto (Cfr. Bal, p. 156).

externo, para Mieke Bal)¹¹⁵, primero del plural y luego del singular. Vale la pena detenerse un poco en los términos utilizados por Bal. El focalizador es quien “ve” los acontecimientos: puede ser externo –si no está encarnado en un personaje de la historia– o interno, cuando es también un personaje¹¹⁶. En cuanto al objeto focalizado, este no tiene que ser necesariamente un personaje; puede ser un objeto, un paisaje o un acontecimiento. En todo caso, dice la autora: “Sólo por ello, se nos presenta una, nada inocente, interpretación de los elementos”¹¹⁷.

Lo mismo sucede con el narrador: es quien cuenta los acontecimientos, pero puede hacerlo desde fuera o como un personaje de la historia. Manuel Corrales concuerda con este criterio, aunque no utilice los mismos términos. Para él, cuando se trata de un narrador que parece anónimo porque cuenta algo vivido por otro personaje (se entiende, sin participar en la acción), ese narrador está fuera de lo relatado. “Parece como si contemplara un acontecimiento y lo transcribiera. No le interesa hacerse presente en la historia, simplemente la cuenta y no cuenta de sí mismo: el narrador en este caso podríamos decir que es una ‘voz anónima’”¹¹⁸. El otro tipo de narrador es el que cuenta su propia historia. Los verbos en primera persona y el uso del pronombre personal “yo” así lo indican¹¹⁹. Al respecto, Darío Villanueva opina que con la primera persona del singular “visión, voz y personaje se funden coherentemente”¹²⁰.

Los cambios de persona narrativa son muy frecuentes en *Sueño de lobos* cuando se trata de Sergio y en el caso de la cita que transcribimos a continuación, además de la superposición, está matizada por oraciones cortas, separadas por punto aparte, lo cual produce una idea de fragmentación. Cabe apuntar que la tercera persona del plural, en este caso, pertenece al yo-protagonista, pues es Sergio quien nos dice, por ejemplo, que “Estamos al amparo de una emoción distinta”. Aquí la cita completa:

Entonces uno ya es otro distinto. La angustia ha cesado.

Estamos al amparo de una emoción distinta.

Podemos, pues, mirar lo mismo pero de otro modo.

El santo que asesinó fríamente; el asesino que encontró su redención en la santidad, me entenderán bien.

Porque una emoción transforma el mundo (lo dice un francés).

Porque, así, repito, uno puede llegar a ser otro diferente (y perdónenme el susurro).

¹¹⁵ En *Sueño de lobos* el narrador externo siempre es omnisciente multiselectivo, por lo cual usaremos indistintamente ambos términos y atribuimos el mismo significado cuando simplemente hablamos del “narrador”.

¹¹⁶ Cfr. *Ibíd.*, pp. 115-117.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 112.

¹¹⁸ Manuel Corrales, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁹ Cfr. *Ibíd.*, p. 16.

¹²⁰ Darío Villanueva, *op. cit.*, p. 23.

Entonces, nadie puede anticipar lo que somos capaces de pensar y decidir.
Entonces, nadie puede anticipar lo que el oscuro Sergio ha sido capaz de pensar y decidir. [Los subrayados son míos].

Al respecto, cabe también escuchar a Jaramillo, quien se refiere concretamente al efecto que produce la fragmentación en el texto de Ubidia:

Si el retrato redondea la imagen, la perfecciona y ajusta mediante el lenguaje, la fragmentación narrativa es la técnica opuesta y complementaria. Suspende. Interrumpe. Deja inconcluso. Ubidia combina ambos recursos: dibuja y corta. Dibuja y añade trozos y retazos de memoria. La fragmentación se observa en las historias, en la narración, en las imágenes urbanas, y en los recuerdos, y es, sin duda, uno de los recursos modernos de la novelística actual¹²¹.

Por otro lado, no se pueden pasar por alto recursos como el que logra Ubidia con la fragmentación de las oraciones, así como con la repetición, que tiene una fuerte carga expresiva, por ejemplo, en las siguientes frases: “Pero no era odio. Tampoco una broma” (p. 27). “Pero no era rabia. Tampoco una broma” (p. 29). “Pero no era sarcasmo. Tampoco una broma” (p. 30). “Pero mentira, no era el frío. Era el miedo” (p. 42). “Ellos, así, ya no eran mis padres. Eran su caricatura” (p. 46). “No era el deseo de la joya brillando en el cuello de una dama, o la esclava o prendedor del caballero. No era eso que era parte de su pelea con los vivos. Era otra emoción. Otra lujuria. Otra cosa” (p. 64). “porque ellos [...] ya no eran ellos” (p. 217).

La elocuencia de la repetición también se experimenta en citas como las siguientes: “mientras ella lloraba contra mí y me salvaba y yo la salvaba de su dolor y me salvaba a mí mismo con su salvación” (p. 146). O en este pasaje:

[...] a olvidarla en las mismas calles que con ella había recorrido, a olvidarla en los mismos gestos que de ella había aprendido, a olvidarla en la misma profesión de vendedor de marihuana que ella le había enseñado, a olvidarla en los cien preparados alucinantes que ella le había preparado; a olvidarla, en fin, en el olvido. (pp. 127-128).

Por lo demás, podemos observar que en el primer capítulo Sergio se dedica a reflexionar sobre el sueño y el insomnio¹²². Y con su propia voz –alternando el presente con el pretérito y la narración con la reflexión– nos cuenta que al principio, cuando le sobrevino¹²³ el insomnio, que él sentía como una enfermedad, sufrió mucho; luego se acostumbró y algunas de esas noches de desvelo las dedicaba a caminar. No obstante, en Sergio perdura el recuerdo de las noches de verano, de cielo despejado, noches de luna

¹²¹ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 132.

¹²² Sergio, el narrador-personaje, en este momento usa un recurso estilístico peculiar: a modo de misiva, se dirige a sus padres, colegas, amigos; al mundo, en general, para comentarle su pesar por el insomnio (p. 11).

¹²³ El narrador usa al menos ocho veces el verbo “sobrevenir”, lo cual es un dato interesante si el objetivo fuera estudiar las preferencias del narrador que, en este caso, coinciden con las del autor.

llena, propicias para sentir con más fuerza su condición de hombre-lobo. El protagonista relata que esas noches forman ciclos que se repiten y que tienen que ver con dos rasgos suyos: la soledad y el gregarismo (p.13). Cuando se cansa de la una, lo acompaña el otro y viceversa. Y ante la pregunta de en qué ocupa sus noches de insomnio, la respuesta es “en pensar”. Más aún, para el protagonista ese tiempo:

Es la hora de la lucidez perfecta. Uno puede ver hasta los mínimos detalles que dejó de lado mientras duró el día. Diré más simplemente: es la hora en que uno existe. En que uno siente la existencia, el mero hecho de ser así, y no de otro modo, de estar en un mundo así, inequívoco [...] Uno se desnuda en la noche y es uno mismo. Con sus grandes miedos. Con sus grandes deseos. Allí no hay límites que valgan. Ninguna compostura. Ninguna ecuanimidad. En la noche callada, en la noche propicia, uno es parte de una manada de potros desbocados. (p. 14).

Por lo tanto, no se trata solo de pensar; tampoco se trata solo de “narrar”, sino de mostrarnos y mostrarse a sí mismo su verdadero ser. Además, en esos momentos de insomnio Sergio puede adentrarse en instantes íntimos de otras personas: una mujer que se desnuda, una pareja que discute; Guillermina, la solterona, fea y flaca, a la cual imagina como una virgen de 17 años y aunque no pueda ir más allá ni conocerlos personalmente, el solo hecho de mirarlos sin que ellos lo sepan es ya un acto de intromisión, pero también de acercamiento ficticio, como cuando imagina la historia-no-escrita de Guillermina. El caso es que ni siquiera esas intimidades a las que, de una u otra forma, Sergio accede han logrado satisfacer ni su necesidad de búsqueda ni su culpa, como podemos constatar en el siguiente fragmento:

Esto significa que mi necesidad de buscar y buscar sigue intacta. ¿De buscar qué? Pues, cualquier tesoro oscuro, cualquiera que sea, no me importa cuál, que me libere en mis noches de conjunción del gran vacío, de la gran tristeza, del gran tiempo libre y sin forma, que entonces tanto temo: esa oquedad, ese agujero negro que se abre en lo más hondo de la noche y en el que todo puede caber [...] A lo cual se agrega el peligro de hallarme nuevamente con la convicción de la culpa, la gran culpa de vivir, de ser así dije, de no ser otro, de no haber sabido ser feliz, de haber devenido acaso un vago gris, muy cumplidor de sus deberes pero íntimamente vago, apoteósicamente vago, sordo, ajeno a las ilusiones de los otros, vistas para siempre como ilusiones pobres, mesuradas, cotidianas, ilusiones diurnas digamos, que a lo mucho se logra comprender pero no compartir (p. 18).

La reflexión termina (pp. 19-20) con un estilo entrecortado, como la respiración de alguien que no duerme bien. La cita que acabamos de transcribir es muy reveladora acerca del desencanto que se vivía, tal vez con mayor fuerza, durante los años ochenta. Escuchemos las palabras de Handelsman:

A diferencia de otros rebeldes que han rechazado un sistema burgués y mercantilista desde los tiempos de Baudelaire y hasta los de la vanguardia más radical del actual siglo, Sergio se distingue de ellos porque se da cuenta del fracaso de los proyectos

supuestamente revolucionarios. Por lo tanto, su desencanto surge del inconformismo y, a la vez, se agudiza por la incapacidad de detener la disolución de su mundo¹²⁴.

Interesa recalcar que en todos los capítulos dedicados a Sergio se alterna el presente –cuando se trata de reflexiones– con el pretérito imperfecto y el pretérito indefinido cuando relata hechos que efectivamente pertenecen a su realidad pasada. Manuel Corrales hace referencia a estos usos de los tiempos verbales en la narrativa, señalando que en ocasiones el uso del presente (al igual que del pretérito perfecto, del futuro o del imperativo) puede deberse a que cierto pasaje no es narrativo o a que el narrador ha recurrido a una “metáfora temporal” con propósitos expresivos¹²⁵. En *Sueño de lobos* hay un momento en que Sergio se convierte en un narrador que se dirige en tiempo futuro a un asesino anónimo que probablemente será otro insomne: “No lo dudes nunca, asesino imaginario. Tus razones tendrás. No hallarás en mí un delator. Sergio, a lo sumo, será un callado demonio triste, un cómplice remoto y fiel” (p. 16). Aquí Sergio parece comprometerse –en su calidad de personaje y narrador– con otros personajes anónimos que estarán sufriendo su misma condición de insomnes. Por otra parte, no descartamos que este sea un caso de “narrador dramático”; Manuel Corrales aclara que este tipo de narrador, además de los diálogos, “aparece en los relatos en que el propio narrador cuenta su historia dirigiéndose a otro personaje, presente o ausente”¹²⁶.

Además, el estado de ánimo de Sergio y sus pesares también se hallan matizados por la desazón que le produce la situación de sus padres. En el segundo capítulo, el protagonista empieza reflexionando –nuevamente con ese estilo entrecortado– sobre por qué no pasó con Cecilia la noche de Año Nuevo (p. 45). Luego, él mismo medita en la angustia que se anida en su corazón al ver a sus padres envejecer, al sentir que de una u otra forma los está perdiendo. Este es un caso en el cual, como lectores, podemos contagiarnos de ese desasosiego si en ese momento nos sentimos identificados con las inquietudes del protagonista, acentuadas además por la descripción metafórica de la casa antigua, del jardín descuidado, de los mismos ambientes de antaño. Y es que, como dice Milagros Ezquerro: “Cada lector, en función de su vivencia personal, va a reconocerse [...] en los personajes novelescos”¹²⁷.

Sergio sigue su relato en primera persona: se encamina donde sus padres en la noche de Año Nuevo, sin el consentimiento de Cecilia, a quien había prometido

¹²⁴ Michael Handelsman, *op. cit.*, p. 96.

¹²⁵ Cfr. Manuel Corrales, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 55.

¹²⁷ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, p. 15.

acompañar en la visita a la familia de ella. Pero los hermanos de Sergio les habían fallado a sus propios padres, y él se siente casi obligado “moralmente” a visitarlos porque, además, tampoco él cumplía a menudo con esa obligación. Mediante el diálogo de Sergio con sus padres, y a través de las propias reflexiones del protagonista, sabemos que ellos intuyen la pelea con Cecilia y se lo hacen notar. Él niega este hecho, pero es inútil, porque sus padres conocen bien la verdad. Lo que desconocen (según lo que Sergio piensa) es su interior que, en este caso, se nos muestra a través de una especie de misiva, en la cual es visible cierto resentimiento del protagonista contra sus padres por su falta de cercanía.

“Queridos padres: qué iban a saber ustedes de estas tribulaciones. Nunca las supieron”, les dije, siempre con el pensamiento [...] Jamás supieron nada de mí. Nunca lo sabrán. Qué pudieron saber ustedes del niño que usaba como pretexto el disfraz del hombre lobo para tocar a las niñas y buscarlas muy dentro de sus vestidos escolares. Qué pudieron saber ustedes del muchacho que, por las noches, se escapaba como un ladrón inverosímil por la ventana de su cuarto e iba a buscarse chinas o pillas de bajada [...] Qué pudieron saber ustedes del adolescente que se reunía con oscuros conspiradores que soñaban en gigantescas rebeliones que incendiarían el mundo. Qué iban a saber ustedes del hombre que descubrió, con una lucidez extrema, que la vida organizada en su torno era simplemente tonta, que no le gustaba, que, en última instancia, no le concernía. No. De él nunca supieron nada. Nunca lo sabrán” (pp. 55).

Aquí el narrador omnisciente nos cuenta que Sergio ansía desesperadamente un refugio, alguien a quien confiar todas sus inquietudes, pesares y angustias, pero desde que falleció su abuela paterna, nadie viene en su auxilio. Eso también explica el desgaste emocional que significó la visita a sus padres, visita que incluyó cierta dosis de rencor mezclada con algo de compasión y tal vez hasta de ternura o, al menos, de profundo dolor al ver cómo sus padres se le escapaban, a pesar de la independencia que alcanzó al alejarse de ellos: “Tuve miedo. Estaba junto a papá, pero al borde de un precipicio al que sólo él podía asomarse [...] Treinta y tantos años me había llevado liberarme de ellos y de su sombra. Y qué pobre era mi liberación” (p. 57). Y es que la relación entre Sergio y sus padres estuvo marcada por el alejamiento, y en el momento en que Sergio los visita, se da cuenta de que esa conexión es como una frágil telaraña que en cualquier momento puede quebrarse: “entonces uno tenía ante sus ojos una red esplendente que retenía, ilusoria, como si fuese hecha más bien de tiempo, un orden caprichoso que por fuerza habría de descalabrarse pronto” (p. 59).

Por todo ello, cuando Sergio regresa a casa y encuentra a Cecilia, solo ansía disiparse, perderse en ella, que en ese momento en realidad podría ser cualquier mujer: “Debía perdonarme que en esa primera madrugada del año no era ella, Cecilia, a quien

buscaba, sino a cualquier mujer, alguien en quien perderme. Y nada más” (p. 60). A propósito de esta cita, vale la pena escuchar las acertadas palabras de Álvaro Alemán: “La realización sexual, o la relación demoniaca erótica deviene en una pasión destructiva y feroz que es desleal y que frustra a quien la posee”¹²⁸. No es el caso, ciertamente, de otro momento en la vida de Sergio y Cecilia en el cual se observa una honda y completa entrega, que conlleva profundos sentimientos (p. 148).

Del siguiente capítulo (que se desarrolla en la noche del 4 de enero de 1980), “Sergio, el hombre-lobo y las historias-no escritas”, algo hemos dicho ya. Este apartado –que también se narra en una mezcla de tercera persona y primera del singular– es un homenaje a la luna, a su luz, a sus hechizos y embrujos; pero también es el momento perfecto para que Sergio ahonde en su interior, para la introspección, para la meditación profunda que empieza con el recuerdo de las viejas películas que alguien proyectaba (allá por los años cincuenta), y entre las cuales estaba la del hombre-lobo. Sergio recuerda al protagonista, Talbot, sobre quien hay un detalle significativo: Talbot, al escuchar a su padre preguntar quién es, le responde: “El hijo pródigo”, haciendo alusión a la tan conocida parábola de la Biblia; cuando Sergio llega donde sus padres y la madre pregunta quién es, él también responde en voz muy baja: “El hijo pródigo” (p. 48); no sabemos si Sergio pensaba en ese momento en la parábola bíblica o en Talbot, pero esta simple referencia nos da una idea de la magnitud de la intertextualidad presente en la literatura.

Ya habíamos dicho algo sobre la inquietud que se plantea Sergio sobre por qué no escribir las historias que fabula en sus desvelos, y la respuesta es clara y contundente para el narrador omnisciente: porque Sergio no quiere hacer nada, tampoco escribir (otra vez el tema del desencanto), solo quiere que lo dejen tranquilo. Pero cuando esa insatisfacción es demasiado grande, el protagonista sale, se emborracha, busca amigos, tiene entusiasmos repentinos que, sin embargo, se quedan en el aire porque a fin de cuentas él solo es un empleado del banco (p. 83). De todas formas, no se pueden minimizar esos súbitos arrebatos, pues para Sergio: “cuando mi corazón se enciende con un nuevo entusiasmo-repentino. Entonces soy una seda. Me deshago en atenciones con mi mujer, con Pedrito. Y hasta con María, la sirvienta” (p. 135).

Sus desvelos, entonces, son el momento perfecto para las introspecciones, para el ahondamiento psicológico y también filosófico. Este capítulo contiene, en efecto (en

¹²⁸ Álvaro Alemán, *op. cit.*, p. 97.

una mezcla de primera y tercera persona del singular), profundas reflexiones sobre por qué no escribir y por qué escritura y vida se oponen. Para ilustrar esta afirmación, el propio Sergio se refiere a Nietzsche, quien hablaba del superhombre mientras se debatía entre la sífilis y una relación de amor-odio con su hermana (p. 84). El capítulo termina, una vez más, con ese estilo constituido por oraciones cortas, separadas con punto y aparte, en clara contraposición con el apartado siguiente (dedicado al Turco) que consta de un solo gran párrafo que ocupa unas cinco páginas. Aunque no es el objetivo de este trabajo estudiar el estilo, conviene recalcar que en *Sueño de lobos* se encuentran desde acápites formados por una sola oración hasta párrafos, como el mencionado, que ocupan cinco páginas. Por supuesto, estamos seguros de que se trata de una elección deliberada con propósitos expresivos específicos que no analizaremos aquí.

El siguiente acápite sobre Sergio está narrado, en su mayoría, en primera persona y nos muestra al empleado bancario en un momento muy específico del tiempo (¿el tiempo del desencanto?): 24 de enero de 1980. “Hago mi trabajo sin mayor esfuerzo. Es como si lo soñara [...] En verdad, lo sueño. Yo no estoy aquí. Aquí sólo están mi desdén y mi embotamiento” (pp. 100-101). Es que, como dice Handelsman: “[...] si bien la actitud contestataria moderna contenía una fe en llegar a una nueva comprensión del mundo, la fragmentación posmoderna parece burlarse de toda noción de orden ya que todo es una mera interpretación (una hermenéutica) o, si se quiere, una ficción”¹²⁹.

El narrador omnisciente multiselectivo nos muestra –tres años atrás– a un Sergio enamorado de una joven pasante que irrumpe en su vida con toda la alegría y el ímpetu de la juventud (p. 102). En el presente, Sergio es un hombre que prácticamente no se relaciona con nadie en el banco; un hombre que observa, que acecha –en apariencia distraídamente– desde su puesto, lo que sucede a su alrededor y las reacciones de sus protagonistas (aquí nuevamente, un narrador en primera persona): el pobre y pulcro Cuentabilletes; la alegre (en apariencia) Antonieta; el rostro de alguna secretaria, cómplice de sus infidelidades; el hombre gordo que quiere llegar a ser jefe de sección, el señor Ruiz con la perenne máscara que oculta su verdadero yo; el solo y callado guardia, entre otros (pp. 99-104).

Pero ya sabemos que cuando Sergio mira, se dedica también a observar detenidamente; por ello, incluso un objeto tan concreto y anodino como un reloj lo

¹²⁹ Michael Handelsman, *op. cit.*, p. 92.

conduce a profundas reflexiones sobre el tiempo cronológico y el tiempo psicológico: “Gracias a él, he sentido en carne propia, la relatividad del tiempo. Es una costumbre pensar hacia el comienzo de la mañana, o hacia la mitad de la tarde, que se ha dañado. Pues no. Salvo en los cortes de luz, nunca se ha dañado. Soy yo el que demora el brusco salto de su minuterero. Sólo yo” (p. 98).

Luego –con un cambio de estilo gráfico, que desglosa las reflexiones en pequeños acápites y que, tal vez, pretende concordar con los saltos que da el reloj con cada minuto que transcurre– el tema del tiempo se hace visible en una nueva cavilación: “El tiempo así, en esa manecilla recta y sin punta, es un líquido amarillo y espeso que se resiste a gotear” (p. 100). Y más tarde, en tercera persona, el narrador nos muestra la relación entre el paso del tiempo y el desencanto, relación que conviene hacer explícita con la transcripción de la siguiente cita:

Sergio ha descubierto para su mal, que bíblicamente hablando, el tiempo del trabajo es el tiempo de la condena. Se repite y multiplica de una manera muy diversa. El oficinista que espera ansioso la hora de salida de su oficina, o el fin de semana, o sus vacaciones anuales y más tarde su jubilación, y el preso que cumple una condena fija, comparten la misma espantosa paradoja: en nombre de la vida, quieren que el tiempo pase, sin percatarse de que así el tiempo que anhelan perder, es el único tiempo suyo, el tiempo de su vida, un tiempo que nadie les podrá devolver. Un día lo descubren, y entonces ya no pueden dormir en paz (p. 109).

Pero antes de eso, en pequeños párrafos, el narrador-personaje, que cambia con facilidad a narrador externo, se refiere a los compañeros de trabajo, a otros empleados del banco y a los gerentes (pp. 104-109). De todos ellos, la única persona realmente significativa para Sergio fue la pasante, que solo estuvo en el banco por un mes, pero a la que continuó viendo durante un año. Por eso, para él, los demás rostros son: “sombras de sombras, son sombras de contraste: le sirven para resaltar en la memoria de un muerto amor, el tierno rostro de la muchacha practicante” (p. 102). Y es que, a la final el protagonista solo deseaba llevar al extremo “[...] lo que hasta entonces fueron remedos: su ansia de vivir la plenitud, la posibilidad (demente, claro está) de redefinir la vida, de unir el espacio cerrado por cuatro paredes con el espacio que está más allá de ellas” (p. 137). El tema del desencanto, una vez más, se hace presente. A pesar de todo, Sergio es sensible al aislamiento de algunos compañeros de trabajo: “la señora Antonieta [...] es a pesar de su carácter afable y de sus bromas, la figura misma de la soledad oculta, de la soledad secreta, de la soledad disfrazada” (p. 101).

Los otros empleados le son indiferentes, no así los gerentes del banco, de quienes: “podría hablar durante horas [...] Y del Directorio entero del banco. Y de los

accionistas de difusa faz. Son seres voraces. Lo sé por el sueldo que me pagan. Lo sé por los buenos negocios que hicieron durante la dictadura pasada” (p. 104). Aquí puede verse también una muestra de las relaciones ideológicas de las que hablaba Bal y que ya citamos antes. Pero el banco no solo es el lugar donde Sergio se siente insignificante y explotado; es también el espacio que cambiará su vida para siempre, con el asalto:

[...] de improviso, en la noche de Navidad, una idea nueva e insospechada estuvo en mi cerebro. Como un géiser en un desierto, aquello existía ya, vívidamente, existía ya. Aquello que en principio creí que se trataba apenas de una historia no-escrita, el fabulado atraco tramado para llenar un insomnio estaba ahí: como la única salida, como la salvación posible de mi vida equívoca (p. 106).

Y es que, como dice Handelsman: “No importa que el asalto termine con la muerte de Sergio, ni que su rebelión se haya definido en términos de un acto de delincuencia. Lo que importa es su decisión de no seguir aceptando la resignación y la inacción de su vida”¹³⁰.

Desde el punto de vista estilístico, también este capítulo gráficamente está dividido en pequeñas secciones, como si la vida misma del protagonista estuviera fragmentada en el desempeño de ese cargo casi insignificante.

En la segunda parte de la obra, el primer capítulo –fechado 1 de junio de 1980– “Sergio el cotidiano”, empieza en primera persona, con una referencia a un domingo en que Sergio arranca la hoja el calendario. Luego, en tercera persona y utilizando el recurso de la anáfora, nos muestra las distintas etapas o “locuras” de Sergio, desde las más recientes hasta las más antiguas:

Locuras pasionales, como la de amar, durante un año entero, a dos mujeres muy distintas (años setentas).
Locuras subversivas, como la de querer cambiar el mundo con un grupo de adolescentes rebeldes (años sesentas).
Locuras infantiles, como la de insistir en averiguar qué hay debajo de las faldas de las niñas (años cincuentas)
Esto, para no volver a mencionar sino lo más importante de su década correspondiente (p. 133).

Y precisando la hora de sus meditaciones –vale mencionar la retrospectiva de las 9:45– (11 a.m.; 11:30 a. m., 9:45 a.m., 12:20 m.), el protagonista habla del clima y de la luz de Quito; de su relación con Cecilia, de la política y de Marcela, entre otras cosas. Pero esa mañana de domingo, en que el clima se muestra indefinido y se suma a sus resacas por las salidas de viernes y sábado, influirá en el ánimo de Sergio, que mira con pesimismo y cierta indiferencia toda su vida, en especial su vida matrimonial. Se

¹³⁰ Michael Handelsman, *op. cit.*, p. 96.

siente lejos de Cecilia, experimenta la incompreensión como algo cotidiano, y su esposa, que a menudo opta por seguirle la corriente y callarse, en otros momentos estalla, lo hiere y se hiere a sí misma, como parte de una crisis inevitable y como parte también de una venganza agazapada en su ser por el asunto de la muchacha del banco (p. 136).

En este apartado también conocemos a Marcela, la loca, la adicta y la no-mujer, es decir, la “hermana”, la mujer con la que se puede dormir, a la que “se puede querer, pero no desear”, aunque –ciertamente– en ningún momento se habla de un parentesco de sangre. Sergio se refugia de tanto en tanto en su casa, porque comparte: “con ella una unión sagrada, la de dos soledades profundas que no podían hacer otra cosa que hermanarse” (p. 143). Esta y otras citas nos muestran que también Marcela vivía el desencanto de la posmodernidad.

Pero también este es el capítulo dedicado a las deliberaciones sobre el amor y la soledad de Sergio, porque como nos dice el narrador, “Sergio sólo puede captar las formas muy concretas de la vida: la alegría, la pena, la felicidad, el dolor” (p. 142). Sergio medita sobre las diversas clases de amor, según la edad y las circunstancias. Vale la pena transcribir aquí la reflexión completa por su profundidad y precisión:

Pero existen varias clases de amor. Hay un amor, el de los primeros ímpetus, hecho, en mayor medida, de las fuerzas primordiales de la naturaleza que quiere reencontrarse en sí misma para a sí misma conservarse. Hay un amor, en cambio, que tiene el peso de una vida, la pasión que inventan los corazones hastiados, la pasión que redefine el mundo abriendo un corte irracional en el propio seno de una razón que nos asfixia. Y hay otro, el cotidiano, y al que el tiempo cotidiano impone sus vaivenes: si uno está bien, puede cuidar este amor, resguardarlo de cada amenaza, darse lugar para las pequeñas atenciones y los pequeños mimos. Y para las renunciaciones. Si uno está mal, entonces las cosas cambian. Uno está solo y nadie puede ayudarlo porque está solo y lleva adentro su propio vacío. Y hasta allí es difícil llegar. Cuando eso ocurre, el amor estable, el amor doméstico, pasa a un segundo plano. Y los mimos y las monadas están por demás. Y viene el malhumor, la neurastenia, el mostrar de dientes y el bramido del animal que sufre. Queda la posibilidad humana del disimulo. O del silencio. [El subrayado es mío] (p. 147).

He recalcado esta oración por la relación entre ella y una frase del cuento “Del método para destruir un gran amor”, del mismo autor, que dice así: “la pasión es la salida irracional de una razón que se asfixia”¹³¹. Creemos que no sería descabellado conectar esa “razón que se asfixia” con el tema del desencanto.

Por otro lado, la vida de los quiteños está fuertemente influida por la época, pero también por el aspecto político, por la ciudad, por sus contrastes, por sus

¹³¹ Abdón Ubida, “Del método para destruir un gran amor” en *Divertimentos*, Quito, Libresa, 1992.

diferencias e incongruencias, una de las cuales es para Sergio la injusticia cometida contra su excompañero que cumple una condena de ocho años.

Además, en este capítulo se muestran otras oposiciones visibles, relacionadas con la ciudad, así como retratos de ciertos barrios, como Guápulo, La Gasca y La Floresta. Como bien anota Jaramillo: “La novela es un amplio y detallado itinerario de geografías contrastantes y lugares característicos”¹³².

Por su parte, en relación con los sectores marginales de la capital, Bárbara Schultz opina que: “El sentido de inmovilidad es incluso más marcado al otro lado de la ciudad. Clavados en la parte más pobre de la ciudad, los antihéroes de Ubidia están confrontados con todo tipo de fronteras visibles e invisibles”¹³³. Pero no solo los coprotagonistas y otros personajes menores podrían considerarse antihéroes. El propio Sergio, para Álvaro Alemán, también lo es, porque “representa a un personaje oscuro [...] y oprimido por las fuerzas de un mundo incomprensible”¹³⁴. Por eso, al final, para el narrador externo: “Alguien siente ese vacío. Alguien lo escucha y quiere gritar. No lo hace y la ciudad sigue sonando con un zumbido uniforme y hueco. Y Sergio ansía, más que nunca, que llegue la noche. Porque este insomne ansía dormir, dormir, dormir un sueño profundo y ciego” (p. 149).

Más tarde, somos testigos de una apacible relación sexual entre Sergio y Cecilia, apacible entre comillas, porque Sergio sabe que ni ella ni él ahora son los mismos; y cuando Cecilia empieza a quejarse de que su cuerpo ya no es joven, él solo ansía que se calle, en parte porque le habría gustado hablarle de sus proyectos, del asalto al banco, demostrarle que él no es solo un donjuán y un insignificante empleado bancario, pero al final también él termina por callar. El recurso literario de la repetición cierra el capítulo (p. 149).

Otro apartado dedicado al protagonista es “Sergio y sus entusiasmos repentinos”. Esta parte de la novela, contada en su mayoría en primera persona e interrumpida en ciertos momentos por la narración omnisciente externa, empieza con una reflexión de Sergio acerca de cómo él se siente después de tantos viernes de juerga, alcohol y cigarrillo, viernes en los cuales surgen los recuerdos de su búsqueda (en las mujeres, casi siempre) de ese algo que le falta o, para ser más exactos, de buscarse a sí mismo. El protagonista sabe que sus idas y venidas de esas borracheras y farras

¹³² Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 124.

¹³³ Bárbara Schultz, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁴ Álvaro Alemán, *op. cit.*, p. 62.

implican también el tedio y la soledad; el vacío y las búsquedas absurdas. En el fondo, sabe que ese viernes es igual a cualquier otro “estúpido viernes de los que no tienen sueños” (p. 177). Una vez más, el tema del desaliento se hace visible.

Sergio busca desesperadamente a la prima de Marcela, porque la noche anterior, cuando la conoció, se quedó extasiado; porque, además, se dio cuenta de que ella también pertenecía a la oscuridad de la noche (p. 178). Primero la espera durante más de una hora en un café de la Amazonas, pero ni ella ni la loca Marcela aparecen¹³⁵; luego camina entre el bullicio y el gentío de la avenida, a esa hora repleta de gente que también parece buscar algo. Más tarde, recorre otros barrios de la ciudad, con la esperanza de encontrar al menos a algún amigo de Marcela, y luego se dirige al departamento de Clara, donde se entretiene un rato mirando a una chica de unos 27 o 28 años que baila al acecho de varios caballeros-mosca (Sergio reconoce que en otro tiempo también él lo fue).

El periplo de Sergio continúa; de pronto se encuentra en otro departamento, pero no hay noticias de la joven. Al fin, llega Marcela, pero solo recibe de ella dos golpes bajos: primero, ella le habla sobre el Turco Antonio –de quien Sergio está seguro que lo busca para chantajearlo– y luego le dice que vio a su prima en la avenida Amazonas, caminando con chicos de su edad. Después de este episodio, Sergio entra a algunos bares, bebe, se emborracha. Y es que él, al igual que muchos otros, busca infructuosamente algo que se convierte en:

Una historia no-escrita, amarga, [que] le rondaba la cabeza. Podría llamarla así: Del amor como respuesta a una pregunta que nunca se hizo. O también Del amor como respuesta equívoca a otra pregunta. Y en ella, contaría los afanes de un hombre que busca en un iluso amor, como en una droga, el modo de escabullirse de premuras muy concretas: su vacío, su asfixia, la imposibilidad de cambiar su mundo y cambiar su vida (p. 177).

Ya avanzada la noche empieza a reírse de todo, de sí mismo, “del lobo y del hombre lobo” (p. 186); luego, vuelve a la Avenida Amazonas y comienza a decidir qué hará el resto de la noche. En este punto, el autor utiliza otro recurso estilístico: mediante la fragmentación de una oración y la repetición de palabras logra darnos la idea de algo circular y lúdico a la vez: “Digo que iba yo. Por la noche. Iba yo. Iba. Del viernes, digo” (p. 187).

Sergio cree ver a la prima de Marcela; intenta alcanzarla, pero ya es tarde; ella (si es ella) se adelanta con sus amigos y él siente rabia contra ese grupo de jóvenes que

¹³⁵ Marcela aparece también en *La Madriguera*, pero con menos fuerza que en *Sueño de lobos*.

viven al día, sin conocer y sin sentir las experiencias de las décadas anteriores (otra vez el tema del desencanto). Nuevamente, se recurre a la técnica de las oraciones separadas, sueltas, acentuadas por el cambio de la tercera a la primera persona, para darnos una mejor impresión de lo que Sergio experimenta en ese momento. Vale la pena transcribir estos pasajes completos:

¿Qué sabían ellos de los ensueños heroicos y los asaltos a los cielos de los años sesentas?

¿Qué sabían ellos de la tenaz, desesperada búsqueda de la felicidad de los años setentas?
Nada.

Lo curioso es que Sergio hubiera querido ser como ellos: no tener memoria de esos años.

Olvidarlos.

Porque Sergio nunca tuvo una época que considerara del todo suya.

Porque el tiempo de las épocas, si la expresión vale, pasó por su lado, sin involucrarlo, realmente.

Basta.

Entré en un bar.

En un espejo vi mis ojos irritados que me miraban.

Me dije: “Estás en el límite, Sergio. Tienes que hacer algo. No te dejes aplastar por los años que se avecinan”.

Salí.

Me asomé a una peña y a otra. (pp. 188-189).

El tema de la decepción es particularmente visible en la cita que acabamos de transcribir. El relato continúa cuando Sergio y Marcela ven con horror cómo una camioneta arrolla a un individuo. El conductor huye y Marcela corre en auxilio del atropellado, pero ya es tarde: “La noche se había quebrado por dentro. Como tantas otras veces, en el pleno centro de la fiesta, la negra pantera se las había arreglado para dar su zarpazo” (p. 190).

El siguiente capítulo, narrado por el propio Sergio, se refiere al padre y a su hijo. En él, Sergio se aleja de la ciudad en un día de septiembre (todavía veraniego en esos años) y emprende, junto con Cecilia y Pedrito, una caminata por los bosques (posiblemente, del Pichincha). Todo este capítulo está matizado por atractivas descripciones del bosque serrano. A propósito de estas, vale la pena anotar, concordando con Mieke Bal, que: “Aunque parezca que los pasajes descriptivos son de importancia secundaria en los textos narrativos, son, de hecho, necesarios tanto lógicamente como prácticamente”¹³⁶. Además, tal como advierte Jaramillo: “Ubidia logra con la descripción precisa otros efectos: conduce al lector a la escena, lo envuelve en la situación, lo atrapa en la red narrativa de asociaciones y en el placer de poder acercarse a

¹³⁶ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 134.

imagen visual, la imagen mental y la expresión verbal, y lograr los más significativos matices del pensamiento y de la imaginación¹³⁷.

En efecto, si tomamos como ejemplo la detallada descripción (referencial-enciclopédica, en palabras de Bal)¹³⁸ del bosque, podremos observar cómo esta nos ayuda a comprender mejor el efecto que el aire puro, el olor de los eucaliptos y el silencio tienen sobre Sergio y su familia. Entonces el protagonista narra un periodo de tranquilidad y paz que vive en ese entonces con Cecilia: no se ha emborrachado en más de un mes, ha pasado más tiempo en casa y soporta callado sus insomnios; en una palabra, se ha refugiado en su esposa y en su hijo (p. 218). De a poco, el espíritu y el aire puro del bosque van ganando el corazón de Sergio y su incertidumbre y sus miedos quedan atrás, en la ciudad. El narrador nos va refiriendo la alegría y la sencillez de esa excursión, contagiada de la pureza del bosque: “El bosque protege. El bosque resguarda. El bosque es un clamor profundo que nos llama y nos junta. Su aliento es limpio. Su aliento purifica” (p. 219). El bosque –en oposición a la ciudad– representa, entonces, una tregua para Sergio, también en cuanto al desencanto.

Como bien anota Jaramillo:

En medio del urbanismo quiteño se cruzan recuerdos o pasajes de bosques, zarzas, quebradas, flores y pájaros. El viento protagoniza hermosas descripciones y produce impactos, sensaciones y efectos olfativos, sonoros y cromáticos [...] Las descripciones transforman la experiencia particular del autor en una nueva representación, modificada por las posibilidades de la visión y de la fantasía, e invitan al lector a visualizar e imaginar¹³⁹.

Por otra parte, el protagonista medita en la relación con su hijo, en su forma de proyectarse en él y, de algún modo, eso lo remite a los años sesenta, a esa época de rebeldías, protestas políticas y grandes sueños. Y es que, como ya mencionamos antes, según las acertadas palabras de Schultz, Sergio es un lobo solitario¹⁴⁰.

La reflexión del protagonista también nos remite a su infancia, a la relación con sus padres. Muchas son las interrogantes que se plantea Sergio sobre el futuro que le espera a Pedrito, reflexiones que expresan también su angustia por el porvenir de las nuevas generaciones. Y la angustia empieza a adueñarse de su corazón nuevamente, pero él no está dispuesto a permitir esto y regresa con su familia. Después continúa cavilando sobre varias cosas, entre ellas, lo que sucederá en el banco después del asalto

¹³⁷ Jaramillo, *op. cit.*, p. 132.

¹³⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 138. Mieke Bal señala la importante contribución de Hamon en cuanto a descripciones se refiere (*Ibid.*, p. 156).

¹³⁹ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, pp. 133-134.

¹⁴⁰ Cfr. Bárbara Schultz, *op. cit.*, p. 32.

y la posibilidad de que edifiquen nuevos barrios que quitarán espacio al bosque. El capítulo termina con una tregua para Sergio, en la cual admite que solo existen “felicidades concretas”, como la que puede proporcionar el aire del bosque (pp. 225-226).

Respecto a aquello de las “felicidades concretas”, Handelsman opina que:

...*Sueño de lobos* introduce un nuevo elemento en toda la discusión sobre el desencanto contemporáneo ecuatoriano –y hasta latinoamericano—. Sergio no sabe ordenar el caos de su vida asfixiada, ya que “solo puede captar las formas muy concretas de la vida: la alegría, la pena, la felicidad, el dolor”¹⁴¹.

El penúltimo capítulo dedicado al personaje principal, “Sergio, el insomne”, se narra también en primera persona y en él son frecuentes las retrospectivas (o evocaciones) a manera de recuerdos precisos. Y las retrospectivas, como bien apunta Jaramillo: “permiten movilidad y saltos al relato, cambios de perspectiva temporal y también completar historias de vida”¹⁴². Y a propósito de las cavilaciones del protagonista, Barbara Schultz afirma:

Con su enfoque en la interioridad -el monólogo interior es la técnica narrativa predominante- la novela nos presenta una serie de individuos encerrados y aislados en su mundo interior. La brecha entre las diferentes mentes se refleja en los distintos estilos narrativos atribuidos a cada personaje. En la macroestructura de la novela, la comunicación ha sido reemplazada por el soliloquio¹⁴³.

Este apartado nos traslada a la época del asalto, concretamente, al 1 de diciembre de 1980. Sergio, a pesar de que la noche está en calma y su relación con Cecilia también, se ha desvelado y está inquieto. El cercano asalto y sus detalles dan vueltas en su cerebro; por supuesto, estas inquietudes no pueden deslindarse del asunto del tiempo:

Siento así que el tiempo transcurre de otro modo. Que no avanza. Que no se desplaza conforme a la cronología parca de los relojes, sino que se revuelve sobre sí mismo. Sobre su propio centro infinitesimal. Mi conciencia lo percibe de esa manera, como su reflejo, como la medida del movimiento de ella y no del mundo. El tiempo de la ansiedad es eso: existencia pura, energía pura, la máxima concentración de nuestro ser en un orden, el de los relojes, que nos atrapa y nos niega a la vez (p. 272).

Y los recuerdos significativos empiezan a saltar en la mente de Sergio de uno en uno. El asalto ya no es una borrosa historia no escrita, sino un hecho que inquieta sobremanera al protagonista (p. 273). Como no podía ser de otra manera, empieza a repetir en su mente la secuencia del atraco y piensa en el adolescente que fue, en aquel a quien le habría gustado asaltar no un banco, sino todos; pero ese joven ya no existe y

¹⁴¹ Michael Handelsman, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴² Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴³ Barbara Schultz, *op. cit.*, p. 33.

Sergio es solo un individuo a punto de asaltar un banco. El suceso entonces cobra una inusitada relevancia, en especial porque, como bien anota Schultz:

Planificado por Sergio, el asalto representa no solo el intento por trascender las delimitaciones materiales, sino también un ataque simbólico al centro del poder burocrático que lo tiene preso. El fracaso del asalto significa no solo la futilidad del deseo por trascender el presente a través de un futuro glorioso, sino también la imposibilidad de destruir el poder burocrático -que es anónimo, descentralizado, y omnipresente¹⁴⁴.

En cuanto al tema del banco, resultan útiles aquí las palabras de Álvaro Alemán, para quien: “El banco no es, entonces, una simple situación propicia para el enriquecimiento personal; representa o simboliza La Institución eje del Sistema, el sistema mismo (...) es la representación de todo lo que oprime y subyuga a estos seres y rebelarse en contra de este **ente**, esta presencia, consiste en su liberación”¹⁴⁵.

El último capítulo destinado a la figura central de la novela es “Sergio el oscuro”. En una alternada sucesión de primera y tercera persona, nos muestra a un Sergio desorientado luego del asalto –que, por supuesto, no ha salido como sus protagonistas habrían deseado–, que no sabe a dónde ir mientras se pierde en el bullicio de una ciudad vestida de fiesta. Y otra vez ese eterno caminante perdido en la ciudad empieza a recorrerla: San Blas, La Alameda, El Ejido, la avenida Amazonas, la casa de la loca Marcela. Allí encuentra el refugio anhelado. Y aunque Marcela quiere descansar para ir de fiesta por la noche, lo recibe y muestra gran interés en el relato y en la participación de Sergio en el atraco. Por otra parte, le interesa qué parte del dinero le toca a su amigo; y empieza a explicar cómo lo habría planificado ella. Pero en ese momento a Sergio poco le importa lo que sucedió y menos todavía cómo podría haber sucedido; ya ha bebido dos vasos de ron y, por fin, el tan ansiado sueño parece llegar y cae en un profundo letargo, pero tiene pesadillas. Luego, despierta asustado mientras Marcela duerme a su lado. Sergio toma la botella de ron y se acerca nuevamente donde ella y entonces:

Hay una lujuria que sólo proviene de la angustia. Es una sed que no nace del deseo. Que no nace del palpitante, soñador, apetito de una carne voluptuosa. Es algo que tiene que ver con nuestros instintos más ciegos. Es una respuesta animal; acaso el ímpetu reproductivo de una vida que se sabe amenazada. [...] Suavemente despierto a Marcela. La acaricio. Se deja acariciar. Luego intenta rechazarme. Hay un forcejeo arduo. Un gemido ronco y el rasgarse de una tela. Y después, la aceptación renuente. El despertar de otro instinto que se deja avasallar sin resistencia. Cuando el abrazo cesa, Marcela se vuelve hacia la pared. Y llora (p. 290).

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁴⁵ Álvaro Alemán, *op. cit.*, pp. 7-8.

De nuevo el sueño le gana; Sergio duerme y sabe que duerme y sabe que sueña. En ese sueño, Marcela es una niña de pelo lacio, y él está disfrazado de hombre lobo. Y así, entre el sueño y las pesadillas, transcurren las horas. Marcela lo despierta a las diez de la noche; no parece haber rencor en ella; por el contrario, le habla de un tal Peter que ha arrendado una quinta en el noroccidente y que puede ayudarlo. Salen, caminan por la Avenida Amazonas, entre el tumulto que está de fiesta, pero Sergio siente que la pesadilla se prolonga a la realidad, y es que el relato se presenta de tal forma que se pierden las líneas divisorias entre la realidad y la alucinación. De todas formas encuentran a Peter; Marcela entra primero y habla con él; Sergio podrá esconderse en su fincha y hasta trabajar allí.

Lo que sucede después parece una más de las alucinaciones del protagonista, pero por lo que se cuenta en el epílogo de la novela, debería ser verosímil. Caminan por las calles del festivo 5 de diciembre quiteño; Sergio está totalmente ebrio; ha fumado marihuana, lo cual no es común en él; trastabilla en el camino y en el habla; en la 6 de Diciembre, decide “torear” a los autos y uno lo atropella. Es testigo de su propia agonía y posterior muerte, pero no siente dolor. Se ve a sí mismo caminando por las calles desiertas, entrando al banco, recorriéndolo e ingresando a la bóveda que lo recibe como un recinto frío, pero acogedor.

En el epílogo (cinco días de 1985), el último apartado se refiere a “Sergio y el olvido”, pero en realidad el protagonista ya ha muerto y el capítulo nos habla de Cecilia y de su nueva vida. El narrador omnisciente multiselectivo empieza con el relato de un encuentro casual entre Cecilia y la muchacha del banco, aquella que fue un fantasma durante tanto tiempo y que ahora asoma con dos pequeños niños, con lo cual se convierte en alguien que ya no representa peligro. Por otra parte, Cecilia –que durante una década estuvo casada con un Sergio que terminó volviéndose un extraño– ha vuelto a casarse con un abogado y tiene una pequeña hija y una nueva vida tranquila, sin lujos, pero cómoda y apacible, aunque el futuro de su Pedrito no puede dejar de angustiarla, pues sabe que solo “el enigmático tiempo sabría responder” (p. 306).

Con respecto a la creación del personaje principal, vemos que el autor abarca la mayoría de los aspectos que caracterizan a la vida de una persona (en este caso, de una persona literaria). Como bien dice Carlos Castilla: “Hay muchas formas de vida humana, muchos otros universos: la vida onírica, la vida de nuestras ensoñaciones

fantásticas, nuestra vida profesional, la vida amorosa”¹⁴⁶. Todas estas formas de la existencia humana están encarnadas en el protagonista de *Sueño de lobos*.

Tampoco podemos olvidar al Sergio intelectual; el que cavila y medita e, incluso, como quien no quiere, formula un enunciado teórico-literario, sea con sus propias palabras o con las del narrador, como puede advertirse en el siguiente fragmento:

Porque se escribe lo que no se vive.
Sus múltiples lecturas y unos cuantos impulsos literarios reprimidos a tiempo, le han imbuido de tal sospecha.
Sergio sabe que detrás de un autor policial, por ejemplo, hay un asesino que no se decide a asesinar. Sergio sabe (o recuerda) que cuando se desea a una mujer y no se la posee, entonces se escribe un poema.
Cuando se la posee, el poema ya no es necesario.
Y sólo volverá a serlo, cuando la mujer huya, se extravíe en algún hotelito del pasado, y deje, o empiece a dejar de ser nuestra (p. 84).

Al respecto, vale también anotar las esclarecedoras palabras de Jaramillo, para quien las disquisiciones de Sergio son parte de una táctica narrativa moderna:

La teoría sobre el oficio del escritor y las particularidades de la escritura son parte de las digresiones de Sergio, narrador-escritor, imagen en espejo del autor. Estas divagaciones sobre la escritura al interior de la novela constituyen una estrategia narrativa moderna. Sergio presenta una teoría de la escritura que pone en evidencia las convenciones de la misma novela que estamos leyendo¹⁴⁷.

En estas cavilaciones del protagonista encontramos la base de la muy citada referencia a la filiación de uno o más personajes con su creador. La mayor parte de los estudiosos de la literatura –críticos o escritores– están de acuerdo en que es casi imposible generar figuras absolutamente autónomas, aunque en algún momento de la obra estas cobren vida propia (en lo cual también todos coinciden) porque incluso en el caso de que parezca que son solo producto de la imaginación, siempre habrá algo del autor en ellos. Conviene aquí incluir algunas citas de críticos que opinan al respecto. Carlos Castilla, por ejemplo, dice:

La disociación vivida en la literatura viene a ser, de esta forma, salvaguarda de una posible disociación real, como la disociación que vivimos con nuestras ensoñaciones, imaginándonos ser lo que no podemos ser de ninguna de las maneras en la vida empírica, nos salva de delirar creyéndolas¹⁴⁸.

María del Carmen Bobes afirma: “El personaje se torna así como una construcción textual que puede proyectarse y ampliarse con todo lo que puede ser una

¹⁴⁶ Carlos Castilla del Pino, “La construcción del personaje” en *El personaje novelesco*, 2ª edición, Madrid: Cátedra, 1993, p. 35.

¹⁴⁷ Jaramillo, op. cit., pp. 130-131.

¹⁴⁸ Carlos Castilla, op. cit., p. 42.

persona humana, de la que es representación”¹⁴⁹. Esther Tusquets aclara que: “Un libro no tiene valor sin que el yo del autor participe en cada enunciado”¹⁵⁰. Marina Mayoral, por su parte, se pregunta:

¿En qué medida eso que el narrador toma del exterior no está ya predeterminado por lo que busca? ¿Podemos ver el mundo con objetividad, sin teñirlo desde el primer momento con el cristal de nuestra propia personalidad? (...) Con frecuencia pienso que los personajes novelescos no son más que desdoblamientos de la personalidad de su autor, manifestación de posibilidades no realizadas¹⁵¹.

José Antonio Gabriel y Galán dice: “Se escribe siempre para dar vida, para liberar a la vida de sus prisiones, para trazar líneas de fuga”¹⁵². Y va aún más allá cuando afirma: “Toda obra literaria es autobiográfica. ¿Cómo podría ser de otra manera? Es la propia experiencia, la imaginación, la personal vivencia múltiple y compleja lo que se entrega”¹⁵³.

Por último, vale la pena anotar que Sergio no es un héroe, al menos no al estilo de la novela decimonónica; más bien se aproxima a un personaje como “K” de las novelas de Kafka, por lo menos en cuanto está atrapado en un sinsentido de la existencia, pese a tener conciencia de una misión y unas posibilidades mayores que las que el mundo gris y rutinario ofrece.

3.2.2. Los coprotagonistas:

Antes de pasar a estudiar por separado a cada uno de los coprotagonistas, vale reflexionar sobre el “protagonismo colectivo” propio de las novelas del siglo XX. Si bien *Sueño de lobos* tiene un protagonista principal, es significativo el hecho de que los demás personajes que coadyuvan a su propósito –el Gavilán, el Maestro, el Turco y el Patojo– están situados en un nivel apenas inferior en la narración. Esta afirmación se basa en el hecho de que en todos los capítulos dedicados a ellos (si bien existen diálogos en los cuales se escuchan las voces de los personajes), los hechos y acontecimientos no son contados por los propios personajes, sino por un narrador omnisciente (externo). Por ello, a los cuatro personajes que acompañan a Sergio en su papel central, los hemos denominado coprotagonistas. Aunque cada uno presenta sus propias particularidades, todas son figuras marginales desde el punto de vista social, y se sitúan en un ámbito

¹⁴⁹ María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁰ Esther Tusquets, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵¹ Marina Mayoral, “La autonomía de personaje novelesco”, en *op. cit.*, pp. 101-102.

¹⁵² José Antonio Gabriel y Galán, “El personaje c’est moi”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993, p. 118.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 119.

similar dentro de la novela. Esto lleva a pensar que son representantes de un sector marginal de la sociedad y, en ese sentido, nos referimos al protagonismo colectivo.

Álvaro Alemán, por su parte, establece un interesante y significativo paralelismo entre los elementos de la naturaleza (fuego, aire, tierra y agua) y tres de los coprotagonistas a los que suma la presencia de las mujeres. Para él, el Gavilán representa el fuego, por su fogosa personalidad; el Turco simboliza el aire, por su naturaleza espiritual; el Maestro y el Patojo personifican la tierra; finalmente, algunas mujeres representan el agua que tranquiliza¹⁵⁴. Sin objetar esta interpretación, también podríamos decir que el Maestro puede representar el agua, por su carácter tranquilo y conciliador, con lo cual asignaríamos un elemento a cada uno de los cuatro coprotagonistas.

Además, cabe mencionar que ninguna mujer en *Sueño de lobos* tiene un papel protagónico y este hecho llama la atención por la sensibilidad de la posmodernidad ante los asuntos de género. Quizá la intención del autor fue también mostrar una sociedad machista; no habría resultado difícil involucrar a una mujer (por ejemplo, la loca Marcela) en el asalto. En cuanto a la presencia femenina en Quito, ya en la época colonial se pueden mencionar figuras tan trascendentales como Manuela Sáenz, Manuela Cañizares, Manuela Espejo, Mariana Matheu, Rosa Zárate, María de Larraín y Josefa Tinajero. De todas maneras, lo importante aquí es que, aunque no habría sido raro que una mujer estuviera implicada en el asunto del atraco, es obvio que el autor no lo quiso así.

Tampoco hay cómo olvidar el lugar protagónico que ocupa la ciudad en las novelas de Ubidia (se ha dedicado, por ello, un apartado completo para estudiarla); y aunque nos resulta audaz incorporar a Quito dentro de los personajes, no se puede desconocer que está dotada de carácter propio.

3.2.2.1. El Gavilán:

Dice “una señora perfumada que preguntaba por el Gavilán” (p. 166) que lo apodaron así porque su apellido es Gavilánez. Al igual que sucede con Sergio, en el Gavilán podemos comprobar la afirmación de Milagros Ezquerro: “Todo ocurre como si el personaje que aparece en la primera frase de la novela y del cual el lector no sabe nada, fuera el mismo que el personaje que, al final de la novela, se dibuja con toda su complejidad”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Cfr. Álvaro Alemán, *op. cit.*, pp. 51-57.

¹⁵⁵ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, p. 15.

En el caso del Gavilán, esta afirmación es muy acertada, porque desde que lo encontramos por primera vez, sabemos que se trata de un personaje que encarna la agresividad, la mordacidad, la cólera y la violencia. Como dice Mieke Bal: “cualquier personaje es más o menos predecible, desde la primera vez que se nos presenta hasta el final”¹⁵⁶. El Gavilán, por supuesto, no es la excepción aunque no deja de sorprendernos, por ejemplo, la ferocidad con la que actúa contra sus propios amigos, el Patojo y el Turco, cuando estos se niegan a asaltar la joyería y el rencor que por ello les guarda durante tanto tiempo (p. 120).

Entre la primera y la segunda parte de la obra se destinan diez capítulos al Gavilán y en cada uno de ellos podremos observar mejor su forma de ser a través de sus reacciones ante cada acontecimiento.

El primer acápite empieza con una detallada descripción de tipo referencial¹⁵⁷ de la vieja casona de don Nacho, un anciano que, sin embargo, gobierna con la misma tiranía tanto a su mujer y a sus hijos como sus negocios. El Gavilán, por entonces un muchacho de 23 años, se siente orgulloso del trato algo preferente que recibe de parte de don Nacho, trato que el narrador describe, por una parte, como cierta gratitud porque desde que el Gavilán empezó a frecuentar los billares, se acabaron las broncas y, por otra, como una especie de complicidad porque el joven conocía y compartía con don Nacho el negocio de la “cachinería” (pp. 23-24).

El caso es que el Gavilán prefería convencerse de que don Nacho le confería un trato especial que con el tiempo iría progresando. Él se sentía un jefe, “un fino gallo de pelea”, un líder y estaba seguro de que don Nacho ya había descubierto estas cualidades suyas. Sin embargo, el anciano no muestra ninguna familiaridad cuando el Gavilán va a proponerle un negocio. Es la primera vez que el Gavilán entra a la “Contaduría”, propiedad de don Nacho y este le advierte que no intente ninguna maniobra extraña, pues le disparará. Y más aún, cuando el Gavilán le habla del asalto, el viejo lo echa, después de señalarle que él no es ningún ladrón. El Gavilán sale furioso, pues se ha sentido profundamente humillado; en el fondo, habría querido matarlo, pero prefiere abandonar el lugar en silencio, aunque ya en la calle se lo escucha amenazar: “Ya verás quién soy yo, viejo del diablo, ya verás quién soy yo” (p. 26).

¹⁵⁶ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁷ Cabe anotar que al menos cinco capítulos de *Sueño de lobos* empiezan con una descripción, además de las que el autor ha incluido por aquí y por allá en toda la novela. La mayoría de estas son de tipo referencial, pero también las hay retóricas-referenciales y metafóricas.

Aquí termina el primer capítulo y en él podemos constatar lo que Carlos Castilla expresa acerca de la característica mencionada ya como propia de las personas literarias y reales, esto es, la necesidad de que las acciones nos definan ante los demás¹⁵⁸. En el caso del Gavilán se ve claramente cómo sus acciones se realizan “para suscitar en el otro la univocidad; actos para la desambiguación de nosotros; para que, por decirle así, quede claro quiénes somos, para que se imaginen de nosotros lo que queremos que se imaginen, para imponer nuestra imagen y no ninguna otra”¹⁵⁹. En este sentido, los personajes de *Sueño de lobos* son muy verosímiles porque guardan mucha coherencia con sus actos, excepto un caso aislado –referente al Patojo– que ya comentaremos más tarde.

Luego vemos en el Gavilán a un joven desdeñoso y atrevido que parece estar siempre por sobre los demás, aunque en ese momento le pide –entre bostezos y aburrimiento– al Turco que les cuente sobre ese “doctorcito” del banco (pp. 31-32).

El capítulo que sigue en los dedicados al Gavilán empieza con ciertos rasgos de su personalidad: un hombre que odia el trabajo, el estudio y el matrimonio y cuya única atadura, según dice, son sus amigos. Está enredado con una prostituta, Maribel, pero ella es siete años mayor que él y al muchacho, en realidad, poco le importa ella. La conoció en un prostíbulo que frecuentaba en busca de “la Princesa” (p. 34). No le resultó nada difícil conquistar a Maribel y se fue a vivir con ella en una mediagua que alquilaron en el barrio de San Juan. En varias ocasiones, mientras paseaba con ella, le robaba a cualquier peatón, con el pretexto de ayudarlo. Y por las noches, mientras Maribel iba a trabajar en el Palmar, el Gavilán se marchaba al billar, a jugar y beber con sus amigos. Estos constituían los buenos momentos de este personaje, porque en los malos no quería ver ni a sus amigos; la buena Maribel, entonces, se quedaba con él, pero el Gavilán se enfurecía porque no había ido a trabajar y les faltaría el dinero. Todas las acciones de este personaje y su forma de ser contribuyen a delinear los contornos de su figura. El narrador externo nos da una buena imagen del desenlace de esos peculiares momentos entre Maribel y el Gavilán:

Y él, más furioso (“No me digas Cachito”) le insultaba y se insultaba a sí mismo, hasta que ya suficientemente cargado (con esa y otras rabias más antiguas y profundas) se arrojaba sobre ella y le propinaba un par de trompones para comenzar, y luego la tiraba por el suelo, la humillaba, la poseía enardecido tirándole billetes a la cara y repitiéndole que ya estaba cansado de ella, que no le interesaba ya, que la iba a abandonar, que la iba a cambiar por una perra mejor (p. 36).

¹⁵⁸ Cfr. Carlos Castilla, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

Incluso al mismo Gavilán le asombra la sumisión de Maribel; pero si imaginaba que todo su cariño y cuidados eran solo una treta para envolverlo y casarse, se enfurecía aún más, le decía que todo terminaba allí y que él se largaba, lo cual resultaba incomprensible para Maribel. Luego, la insultaba en plena calle, subía a cualquier bus e iba al billar de don Nacho, pues le exasperaba que ella lo siguiera a todos lados. Finalmente, terminaba otra vez junto a Maribel, en la mediagua de San Juan (pp. 37-39).

Los datos que tenemos hasta aquí del Gavilán son suficientes para formarnos una idea bastante clara de su carácter y comportamiento. Veamos ahora algo más que dará cuenta de su participación en el asalto al banco, después de que el Turco insistiera en el asunto porque sabía que una vez convencido el Gavilán, lo demás sería mucho más fácil (p. 44).

En el siguiente capítulo lo vemos paseando por la plaza del Teatro y mirando con codicia la joyería y sus preciosos objetos. La transcripción de este episodio la haremos al hablar de lo que para él significa la ciudad y la cita muestra claramente los objetivos que animan a este personaje: si una joyería le atrae tanto, ¿cómo podría resistirse a la idea del asalto a un banco? Por eso, cuando el Turco les cuenta de la primera cita con el “doctorcito”, hasta él accede, aunque luego –en actitud de desprecio– no se presenta (pp. 66-69).

En el apartado que sigue en orden de aparición, pero que retrocede en el tiempo (otro ejemplo de la diferencia entre fábula e historia), el Gavilán ha decidido expulsar al Fuerte Rodas de los billares de don Nacho, y esto sin mayor motivo, solo llevado por la necesidad de marcar su territorio; es un momento que había estado esperando durante largo tiempo. La escena que describe la pelea entre ambos es muy similar a la que veríamos en una película de vaqueros: el Gavilán provoca al Fuerte Rodas, este se levanta, pelean; el Gavilán vence y el otro tiene que retirarse y jamás vuelve a aparecer (pp. 70-72). De todas formas, es interesante que este episodio y otros más infundan en el Turco, en el Patojo, en el Maestro y en Maribel la idea de que el Gavilán está desperdiciando su vida (p.73). El narrador relata que esto no era lo que el Gavilán pensaba, pues para él, ese solo era su presente, en el cual –además del ejercicio físico y de cierta moderación en la bebida– se trataba de poner las cuentas al día en asuntos de dinero, amor o liderazgo; un presente sin mayor importancia, por cierto, pues el Gavilán vivía pensando en su futuro de poder más que de riqueza, futuro que incluiría amigos más avezados y “mejores” que los del presente. Por eso, no parecía darle mayor importancia al asalto al banco y esto el Turco no lo podía entender (pp. 71-74).

En el siguiente acápite, vemos al Gavilán en su papel de ladrón, en noches de tensiones, aunque siempre queda la posibilidad de regresar a la mediagua pintada de azul y a los ojos amarillentos de Maribel. De todas formas, ese es el presente del Gavilán y a ratos parece un círculo del que no puede salir (pp. 96-98). Quizá por eso se alarma tanto cuando sabe que la preparación del asalto al banco les llevará varios meses (p. 111). Quizá también por eso es el único que no se anima a adelantar y festejar los resultados positivos del cercano asalto (p. 115). Y tal vez por eso también, después de que encuentra la billetera de Sergio –donde están todos sus documentos y datos– va donde el Maestro para decirle que deberían abandonar el proyecto, pues el tal “doctorcito” no será capaz de llevarlo a la práctica (p. 119).

Más tarde, vemos al Gavilán enloquecido de furia y rencor contra sus amigos que, para él, son solo unos cobardes porque se niegan a asaltar la joyería. Cólera y odio contra el Turco porque le advirtió de las alarmas y porque “le hablaba como a un niño inocente y tonto” (p. 122); contra el Patojo por intentar bromear con ello (p. 121); contra el Maestro por hablarle como un padre a su hijo y regañarlo (p. 122). El Gavilán se emborracha y va a pedir posada donde los mellizos Encalada. Al otro día, la ira renace en él con tanta o mayor fuerza. Luego se dirige donde el Maestro, pensando que al menos con él puede contar, pero este lo regaña por haberle pegado al Turco y haber roto la guitarra del Patojo y entonces el Gavilán siente desbordarse todo el odio acumulado (pp. 124-125). Al final, camina de prisa, acaso por “la necesidad de librarse de esa violenta furia que lo llevaba como un poseído, como un potro desbocado y ciego, por el absurdo bullicio de las calles” (p. 125).

En la segunda parte de la obra, vemos al Gavilán en su regreso a Quito, después de haber pasado cinco meses en Guayaquil y nuevamente el narrador se refiere a ese círculo que lo atrapa y que no le permite salir para llegar a su meta. Como recurso estilístico, es digno de mención el pronombre enclítico después del verbo, recurso que también se usa en la página 141.

Era como dar vueltas en redondo. La cálida Costa y la Sierra helada, el invierno que lo despidió y el verano que le recibía, la rabiosa partida y el anodino retorno, juntábanse en la maldita figura circular que cercaba su vida, que lo retenía en ella y no le dejaba arribar de una vez por todas hacia ese claro futuro deslumbrante, que le pertenecía, y cuya puerta no lograba encontrar (pp. 191-192).

Tal vez a este propósito de mostrarnos aquel mundo circular en el que viven algunos personajes contribuya el recurso de la repetición, usado por el autor en este fragmento: “A la final, lo otro resultó ser lo mismo. En apariencia, más arduo. En

apariencia, más cruel. En apariencia, distinto: el acento, las costumbres, la gente. Sin embargo, en el fondo de los fondos: lo mismo” (p. 191).

Luego, el Gavilán se pregunta dónde estarán sus amigos y cuando los encuentra, festejan su retorno a la capital, aprovechando la ocasión para ponerlo al día acerca de los planes del asalto. Después, en el cuarto alquilado por el Gavilán, se mantienen un par de reuniones con Sergio, en las cuales –entre otras cosas– el Gavilán se entera de que el “doc” se ha reunido también con don Nacho quien, según Sergio, está ansioso por colaborar en el asalto (pp. 192-215). Por otra parte, curiosamente, el Gavilán cambia de actitud y acepta con sumisión las observaciones de Sergio (pp. 215-216).

El asalto, en suma, queda aplazado para el 5 de diciembre, fecha que a Sergio le parece la más propicia, pero esta prórroga abre un espacio improductivo en la vida del Gavilán, a quien le son indiferentes todos los acontecimientos que se producen en el país, porque solo se siente y es “un hombre de acción obligado a no actuar, es decir, obligado a vivir el suplicio de la quietud y la espera” (p. 226). A él, en el fondo, ni siquiera le importan sus nuevas amigas (Marta, la colegiala; Estrellita y Lulú), porque hasta en ellas cree ver solo mezquinos intereses. Entonces decide regresar donde su antigua concubina; va hasta San Juan con el pretexto de buscar unos papeles y encuentra a una Maribel diferente, que ya no lo sigue cuando él le dice que se va definitivamente; una Maribel a la que halla con la mirada perdida, tal como la dejó antes, lo que suscita en él una leve reacción emotiva que, sin embargo, es incapaz de exteriorizar. “Cualquiera, al encontrarla así, podía descubrir que Maribel miraba en el espejo a una muerta. Entonces un bronco hilo enmohecido se arrancó dentro del pecho del Gavilán” (p. 230); sin pensarlo dos veces, vuelve a entrar en la casa, se acerca a ella y le dice que se quedará unos días y, sin dar más explicación, se tiende en la cama (pp. 228-230).

Luego el narrador nos va guiando por el camino que recorre el Gavilán, camino hecho de las prácticas y repasos necesarios para el asalto, incluida la última decisión del Maestro de ya no participar en el atraco, aunque colaborará con la furgoneta; esta noticia de la desertión –como es de esperar– enfurece al Gavilán, pero decide no comentarla. Luego, con un beso en la frente, se despide para siempre de Maribel.

Después de esto, vemos al Gavilán ya en acción en el banco, pero las cosas no resultan como las planificaron; lo último que sabemos de él es que escapó y que alguien creyó verlo, con otro nombre, en un hotel de un capo de la droga. Hasta aquí los datos sobre el Gavilán, que nos llegan a través del narrador y de lo que opinan sobre él otros personajes.

3.2.2.2. El Turco Antonio:

En el tiempo en que transcurre la novela, el Turco tiene 29 años. Siempre barbudo (excepto al final de la novela, para que nadie lo reconozca), acompañado del poncho blanco de alpaca que le regalara Francisca, este personaje hace honor a su apodo porque encarna a un ser mitad occidental mitad oriental. El mote se lo puso Francisca cuando le dijo: “Turco porque no eres ni blanco ni indio, ni zambo ni cerdoso, ni cholo ni hippie, ni costeño ni serrano, Turco porque no eres de ninguna parte”. (p. 127). El narrador externo nos cuenta cómo el Turco pasó de cholo a hippie entendido en asuntos esotéricos (pp. 169-170). En la fábula este personaje cumple un papel clave porque es el eslabón que unirá a Sergio con los coprotagonistas. Sergio conoce al Turco a través de Marcela y, a su vez, el Turco se encarga de realizar el contacto con el Gavilán, el Maestro y el Patojo.

En el primer capítulo dedicado a este personaje, el narrador nos presenta algunos rasgos no solo del Turco, sino de los otros amigos: el Maestro, el Patojo y el Gavilán. Ya desde este primer momento, matizado con acertadas descripciones sobre el sórdido ambiente del billar de don Nacho, el Turco –siempre acompañado de su barba y su poncho blanco– se encarga de conectar a Sergio con el Gavilán, el Maestro y el Patojo. Mientras juegan al billar, les habla del “doctorcito” (porque usa terno y corbata) pero en esta ocasión nadie parece prestarle atención, y aunque en un momento el Gavilán le pide que les cuente más sobre Sergio, en la realidad resulta que el Turco “Había caído en el descrédito total. En el total desprestigio. Sus amigos no le creían una palabra de lo que hablaba. Pensaban que se trataba de inventos” (p. 30).

En el siguiente acápite, el Turco, en una noche helada, aparece en la mediagua del Gavilán y Maribel para pedir posada. Pero antes de dormirse insiste en el asunto del “doctorcito”, queriendo convencer al Gavilán de que sí existe y que tiene planeado algo importante y urgente para ellos. En este capítulo, una vez más, se comprueba el fuerte carácter del Gavilán que domina a sus amigos (pp. 41-44).

Pero el Turco no es ingenuo ni falto de astucia. Por el contrario, insta al Patojo a aprovecharse de la pobre y fea Luzmila, a quien le pedirá dinero valiéndose de su arrobamiento por el Patojo (p. 66). Por otra parte, resulta significativa la diferencia de pensamiento entre el Turco –para quien el asalto al banco es ya una realidad– (p. 73) y el Maestro, para el cual el atraco resulta algo lejano y extraño a la vez (p. 69). De hecho, para el Turco, la vida seguiría teniendo la misma pobreza de siempre, mientras alguien no decidiera secundarlo en su idea del asalto (p. 73).

Es digno de mención –por el impacto expresivo que causa en el lector– el recurso de la repetición que usa el autor en esta parte del capítulo:

[...] de manera que era mejor encaminarse hacia la casa del Patojo que, por desgracia, vivía en La Colmena, detrás del cementerio de San Diego, aunque tampoco valía la pena encaminarse por esas calles macabras, verdaderamente macabras, mejor, espeluznantes, sí espeluznantes esas calles, si también tenía la certeza de que el Patojo, con lo amigüero y cantor que era, no iba a pasarse una tarde encerrado junto a la vieja gruñona de su madre, si podía, si perfectamente podía, con lo amigüero y cantor que era, ser muy bien recibido en cualquier jorga esquinera, en cualquier santo, matrimonio y demás, y en cuanto al Gavilán ni pensarlo, porque a esas horas estaría paseando su audacia y su soltura por sabe Dios qué calles, acompañado de Maribel o de alguna otra de similares antecedentes, o sin ninguna compañía, pero igual con su audacia y su soltura inseparables por quién sabe qué calles, y en esas condiciones era imposible localizarlo para confirmar la cita de la noche [Los subrayados son míos] (pp. 75-76).

En otro apartado, observamos al Turco –supersticioso y enamorado de Francisca (pese a la terrible decepción y encarcelamiento que sufrió por su culpa), místico y afecto a la lectura de las cartas y a la telepatía, triste y desesperanzado– encaminarse, en una noche de luna llena, a la 24 de Mayo para reunirse con el “doctorcito”. A pesar de estar ya programado el encuentro, a él le resulta casi maravilloso este acontecimiento y se dedica a ensalzar las cualidades de sus amigos, incluida la fuerza física el Patojo. En esta parte de la obra, además, el narrador omnisciente multiselectivo nos muestra al Turco y a Sergio “unidos” por una tristeza que parece ser la misma aunque tenga motivos diferentes (p. 88). Cabe anotar que existe cierta semejanza intelectual entre Sergio y el Turco; de los cuatro coprotagonistas, el Turco –tal vez por su misma calidad de hippie– es el único que parece vivir más allá del presente y, en ciertas ocasiones, experimentar también el tema del desencanto. Llegan a la cita el Maestro y el Patojo; el Gavilán no acude.

En el desarrollo de la novela, el narrador nos va mostrando las diferencias entre los coprotagonistas: a manera de ejemplo, el Maestro toma las cosas con calma, las piensa bien (p. 95); el Turco tiene sus arrebatos y en lo que se refiere al asalto, tiene mucha prisa por concluir las cosas y demostrar, además, que lo que él dice es cierto. El Gavilán, por su parte, desconfía de los demás y se guía solo por sus propios intereses, mientras el Maestro actúa más por solidaridad que por ambición. El Patojo ansía también participar en el asalto tanto para demostrar a los demás sus habilidades como para ganar una cuantiosa suma que le permita vivir como había soñado. Estas diferencias también las conocemos por las acciones de los personajes: el Turco acude muy temprano a la primera cita con Sergio; el Maestro llega después, con calma y, como ya hemos mencionado, con pocas ganas de participar en los planes del Turco; el

Patojo aparece con más de una hora de retraso (aunque tal vez su demora tenga que ver más con su personalidad que con su falta de interés en el asunto) y el Gavilán nunca llega (podemos deducir, sin embargo, que si hubiera sabido que el asalto era algo real, habría acudido a la cita). Estas acciones nos demuestran claramente el interés que cada uno de ellos tiene en el asunto del asalto. Más tarde, el Gavilán, enojado y frustrado porque sus amigos no quieren asaltar la joyería, golpeará al Patojo y al Turco hasta dejarlos casi muertos, sobre todo, al Turco (p. 123) a quien solo los cuidados de Facunda logran salvar (p. 126). Precisamente, el siguiente capítulo consagrado al Turco tiene por objeto mostrarnos el estado deplorable en que quedó luego de la paliza que le diera el Gavilán y por la cual el Maestro lo regañó duramente.

En la segunda parte de la novela, el Turco, gracias a los cuidados de Facunda, se repone de la golpiza. También el mensaje del Maestro le llega como una revelación, porque, aunque le transmitió por medio del Patojo que ninguno de ellos era ya su amigo, también le dijo que “morirse es bien difícil” (p. 150) y eso fue lo que acabó de curar al Turco, quien creía revivir en carne propia la pasión y muerte de Cristo, por la coincidencia de su “agonía” en Semana Santa (p. 150). Pero como uno de sus rasgos era el misticismo, no solo comparaba su tormento con el de Cristo, sino que se convenció de que había muerto el Viernes Santo y resucitado el Domingo de Pascua (p. 151).

Por el dato que nos da el narrador de que hasta fines de mayo el Turco todavía no acababa de convalecer, y que recién en junio pudo ponerse de pie y volver a su vida normal, deducimos que la paliza que le dio el Gavilán fue muy fuerte. Otra de las características del Turco era sentirse desprotegido y abandonado, tanto que su espíritu se sentía atormentado aun antes de conocer a Francisca o de empezar a fumar marihuana (p. 153). Habíamos mencionado cierto parecido entre el Turco y Sergio; no obstante, mientras el primero se enfoca en apariciones y fantasmas, las cavilaciones de Sergio se refieren a temas más reales.

Por otra parte, el espacio y el clima influyen mucho en el ánimo del Turco y en este capítulo vemos cómo la presencia de una nube negra en el Pichincha cambia su talante, al punto de deprimirse y enojarse tanto consigo mismo que piensa que todo el trabajo de limpieza que había hecho ni siquiera se notaba y, en un arranque de ira, vuelca y desordena nuevamente todo. Vale aclarar aquí la importancia del orden en un lugar, pues –como señala Bal– una habitación vacía parece más grande que una llena de

cosas¹⁶⁰. En el caso del Turco, el desorden quizá contribuía a empeorar su situación; o mejor dicho, cuando su salud mejora, se siente con ganas de renovar la apariencia de su habitación y lo hace bien, hasta que la nube sobre el Pichincha cambia su ánimo. Y su abatimiento –salvado solo por la repentina presencia del Patojo– es tal que solo se le ocurre una salida mágica:

“No pensar. No pensar”, se repitió. Sí: algún día, alguien iba a inventarse una mezcla cuyo humo reblandeciera para siempre los perfiles y sacara los colores de las cosas y quitara al tiempo su tiempo, y borrara todas las ásperas aristas del mundo en un solo magma, ubicuo y blando, que no dejara resquicios ni para las sombras, ni para las ideas, ni para el sufrimiento (p. 156).

El Turco es también el encargado de engañar a la Luzmila, con una supuesta lectura de cartas, según la cual ella perdería el amor del Patojo si no lo ayudaba a entrar en la Contaduría de don Nacho. Cuando este los descubre, el Turco se encomienda a San Cipriano (p. 163).

En el capítulo que sigue, estos rasgos de religiosidad popular se hacen particularmente visibles cuando se dirige a la iglesia de San Francisco para poner velas a Jesús del Gran Poder, a fin de que, en primer lugar, le perdonara lo del banco y en segundo lugar, le “ordenara a la brevedad posible” a Francisca que regresara para siempre, lo cual nos da una clara idea de las creencias que poblaban su mente. Pero no solo se encomienda a Dios, sino que luego le aclara al Patojo que mientras hablaba con don Nacho, san Cipriano le hizo darse cuenta de que no estaba mintiendo (p. 165).

Además, el amor del Turco por Francisca le garantizaba una especie de dolor conocido, un sufrimiento estable que podía servir como un escudo contra otro dolor, más ambiguo e incomprensible: “el dolor natural del mundo” (p. 167).

La descripción de Francisca y de su relación con el Turco –incluida la terrible venganza de ella después de que él se enardeciera por la presencia del hippie– se alarga, como para justificar el poderoso amor que él le profesaba, tanto que ha perdonado toda su maldad y pide a Dios y a todos los santos que la hagan regresar. Es significativa la oración del Turco porque confía en que Dios intervendrá directamente para que Francisca regrese y no vuelva a desaparecer: “Jesús del Gran Poder, el Cristo de la Agonía, San Cipriano, Santa Mariana de Jesús, los santos de todos los cielos, Dios Padre mismo, no lo iban a consentir. No lo iban a consentir” (p. 174).

El siguiente acápite empieza como una continuación del anterior, esto es, con una descripción minuciosa de cómo Francisca cambió el mundo del Turco. El narrador

¹⁶⁰ Cfr. Mieke Bal, p. 102.

nos lleva de la mano, entonces, a la infancia del Turco junto a “mamá Delia” y luego de su muerte, a la casa de una tía de la que luego lograría escapar; también nos permite acercarnos a sus pequeños y sencillos trabajos, robos y engaños de niño pobre y a observar cómo se le reveló el mundo externo, que para ese entonces significaba descubrir el centro de Quito y sus habitantes. Termina el capítulo con la puntualización de que nada tuvo sentido para este niño, adolescente y joven hasta que conoció a Francisca:

Eso fue la infancia: una ciudad incomprensible, mitad convento, mitad mercado, que lo devolvía de un lado para otro como si fuese una pelota de ping pong; un espacio hecho de vacío, de silencio, en cuyo centro siempre estaba él mismo colocado como por detrás de las cosas, como si estuviese dentro de una campana de vidrio, de una escafandra que lo separaba del infinito aire del mundo y que sólo sus amigos de la calle, sus malas compañías, conseguían romper, pero no siempre; y por fin: un peregrinar absurdo, un salir al mundo y un volver del mundo con las manos vacías, sin haber encontrado nada allí, porque nada había salido a buscar (p. 213).

En el penúltimo capítulo de la segunda parte de la obra, el narrador empieza con la descripción del nuevo aspecto físico y emocional del Turco: sin barba, con el pelo corto, sin su tan querido poncho blanco (en vez de eso, una chompa de lienzo y una camisa de cuello puntiagudo) y sin sus sandalias resulta irreconocible. Está vestido para el papel que debe cumplir en el asalto al banco. Pero antes, desde el 30 de noviembre (fecha en la que empieza el capítulo) hasta el 5 de diciembre (día programado para el asalto) debe permanecer en la quinta de Tumbaco. El Turco siente una especie de paz espiritual y un desgano que le son totalmente ajenos. En este punto, el narrador externo introduce una frase que deja al lector pendiente de lo que pueda sucederle al personaje: “A menos que...” (p. 268). Y esta frase la repite después de señalar que en circunstancias similares, cualquier asaltante experimentaría mucha tensión: “A menos que, de pronto...” (p. 269).

Entonces aparece el Gavilán en la moto; el Turco sube también y juntos se dirigen a la quinta de Tumbaco donde vemos por primera vez al “Kid” (un moreno contratado por el Gavilán que se encargará de conducir el Toyota que llevará al Turco y al Gavilán a Tumbaco), y a un tal “Beto”, quien deberá manejar la furgoneta que los esperará luego del atraco. Aquí nuevamente el narrador emplea la misma frase que le confiere al capítulo cierto suspenso, propio del matiz policial del que habíamos hablado antes: “A menos que...” (p. 270). Pero en esta ocasión la oración se completa para terminar con el suspense: “A menos que, de pronto, todo aquello hubiese perdido sentido de un golpe. O encontrado otro, acaso el verdadero y profundo” (p. 270). Y

recurriendo una vez más a aquellas oraciones fragmentadas, mediante la separación con punto aparte, el narrador omnisciente multiselectivo nos muestra el interior del Turco, tan diferente al del Gavilán o al de los dos morenos que lo acompañan. Porque en lo profundo de su ser, quizá el Turco estaba buscando otra cosa muy distinta; por supuesto, el narrador no nos dice qué es aquello (p. 271). Como mencionamos antes, podría ser que el Turco solo buscara demostrar que el asalto no era otra de sus invenciones.

Después de esta reflexión, ya al final de la novela, el narrador va relatando uno a uno los pasos que siguen los coprotagonistas durante el asalto al banco. En el último y breve capítulo destinado al Turco, nos muestra en una especie de cámara lenta, su muerte (p. 283).

Finalmente, en el epílogo, vemos a una Facunda beata, que trata de justificarse a sí misma por haber abandonado el cuerpo del Turco en la morgue, diciéndose que, en primer lugar, aquel ser que había asaltado un banco y matado a un guardia no podría ser el mismo Turco que se despidió de ella y que supuestamente se iba a Perú; y, en segundo lugar, que si así fuera, ella no tenía por qué pagarle misas; no obstante, con la enfermedad y las culpas del pasado, el Turco se convierte en una presencia vívida para ella y en una ocasión hasta cree escuchar su voz; por eso, al día siguiente va a la iglesia para poner una vela en nombre suyo (p. 303).

3.2.2.3. El Patojo Gonzalo:

La primera noticia que tenemos del Patojo es cuando se encuentra jugando al billar con sus amigos y se dirige al Turco con rencor, aunque el narrador externo aclara: “Pero no era odio. Tampoco una broma” (p. 27). Y cuando le sonrío con ironía al Turco, el narrador dirá: “le sonrió con sarcasmo. Pero no era sarcasmo. Tampoco una broma”. Y más tarde: “Era lo de siempre: una mueca vacía, teatral y mentirosa, a la que su ser se aferraba, en el vacío de un tiempo vacío, como un payaso se aferra a su máscara hueca” (p. 30).

Por la voz del narrador también sabemos que al Patojo le gusta hacer chistes, aunque a veces estos rayen en bromas pesadas, como cuando se refirió a una posible relación entre el “doc” y Francisca, lo que le valió en ese momento el odio del Turco; el narrador relata un recurso singular al cual acude el Turco: “El Patojo no es lo que es, se dijo el Turco sintiendo que, con esa súbita desaparición verbal del Patojo, quedaba vengado” (p. 32). El humor a veces negro del Patojo también se muestra cuando le dice al Turco que el doctor debe ser uno de los muertos que lo persiguen y nada más (p. 78). A pesar de eso, cuando el Turco se reúne con Sergio, al ver que el Patojo no aparece, en

vez de hablarle de su anomalía física, prefiere alabar sus virtudes artísticas y humorísticas (p. 87). Por supuesto, cuando Sergio conoce al Patojo, no le importan dichas cualidades, sino que se pregunta qué provecho puede sacar de aquel pobre lisiado.

En el primer capítulo que se destina al Patojo, el narrador nos relata el rencor que este tenía a Luzmila, “por fea y por tonta”, pero sobre todo porque refleja su propia fealdad: “Sin que entendiera muy bien el porqué, esa figura triste le reenviaba a su propia figura, a su poliomielitis, a las cicatrices que la viruela le había dejado en la cara, a sus ojos verde-vidrio-abollado en los que el iris no era redondo como en toda la gente, sino deforme y como sobrepuesto” (pp. 64-65). Además, el Patojo detesta a Luzmila porque ella lo ama. El narrador aquí aprovecha aquel recurso del que ya hemos hablado, que consiste en separar con punto aparte oraciones cortas. Y ante el insistente consejo del Turco de que se aproveche del amor de Luzmila, el Patojo “sufre” contra su voluntad la posibilidad de sacarle algo, aunque sean unos pocos sures o unas cervezas (pp. 65-67). Más tarde, el narrador recurre a la repetición, como figura estilística para crear una descripción referencial de La Colmena (barrio cercano a San Diego) (p. 75) donde vive el Patojo.

En el siguiente capítulo, nos enteramos de que el Patojo no soporta a los estudiantes revoltosos y que esta mala relación viene de cuando él trabajaba en el Ministerio de Gobierno, allá por los años sesenta; en especial, porque un día los policías lo descubrieron entre los estudiantes y casi lo matan. El Patojo –al intentar encontrar la moto que le hará participar en el asalto– escapa a una manifestación que está a punto de envolverlo (p. 91). Y es que las constantes capturas y los periodos que había pasado en la cárcel habían hecho de él un ser muy temeroso, más que de la misma vida en prisión, del momento en que lo aprehendieran¹⁶¹. Por ello, la moto se convirtió para el Patojo en una fuerte necesidad, en una especie de tabla de salvación que, además, lo llevaría a la tan ansiada seguridad económica (p. 92). El capítulo termina mostrándonos al Patojo indeciso entre opinar a favor o en contra de los estudiantes para evitar las miradas acusadoras de quienes están a su alrededor (p. 93).

El apartado que sigue está situado en un momento específico del tiempo: 9 de febrero, fecha cercana al carnaval, fiesta que hasta los años 80 se celebraba tanto en las ciudades como en los pueblos con un bombardeo de agua y, en algunos casos, de harina

¹⁶¹ Este temor se hará particularmente visible cuando Chillanes y el otro policía “juegan” al gato y al ratón con él después de que el Patojo le robara a una señora en la calle.

y otros productos. La descripción es precisa: “Aquella costumbre popular era tan fuerte que hasta las bullas políticas parecían ceder ante su embrujo. Aquella costumbre venía de tan adentro y de tan lejos, que las amenazas y los encarcelamientos del intendente poco podían para ‘civilizar el salvaje juego’, como decían los periódicos” (p. 110). Este acápite también nos muestra la segunda reunión con Sergio, que tiene lugar en un viejo Volkswagen en el cual suben hacia los tanques de El Placer. Desde allí observan el Penal García Moreno y el ambiente se sobrecarga de tensiones. El Patojo en ese momento siente la ciudad como una red que lo atrapa; una vez más, el narrador recurre al recurso de la repetición, unida a una especie de fragmentación:

Porque esa ciudad, llena de nudos y ángulos, estaba hecha como una red.
Porque esa ciudad, quebrada, brusca, trágicamente bella, estaba hecha como una trampa.
Porque esa ciudad había sido diseñada por el mismo sufrimiento (y las pobres piernas del Patojo lo sabían bien) (p. 114).

Y al final tiene que hacer una broma para distender los ánimos cargados de oscuros presagios, aunque el “doc” les aseguraba que todo saldría bien si actuaban según lo planeado. Al terminar el capítulo, la madre del Patojo le cuenta que Chillanes –viejo compañero en el Ministerio de Gobierno, ahora convertido en pesquisa de la Policía– lo había ido a visitar; el narrador aclara que estas visitas no eran sino inspecciones periódicas (p. 117).

En el próximo apartado, el Gavilán, iracundo, despedaza la guitarra del Patojo y le propina la golpiza que dejará al Turco inválido por unos cuantos meses. En el capítulo que sigue, el Patojo –muy a su pesar– conquista a Luzmila con un beso (pp. 157-158). Más tarde, empieza a cortejarla y luego la desflora, todo esto con el único fin de acceder a la Contaduría de don Nacho y obtener dinero y armas para el asalto (p. 160). El Patojo convence a Luzmila de que huyan juntos pero, por supuesto, este es solo un artificio para alcanzar su objetivo. Cuando él y el Turco entran a la Contaduría, con las llaves que la Luzmila les proporciona, don Nacho los descubre y también se da cuenta de la participación de su hija. El Turco salva su vida y la del Patojo, valiéndose de un artificio parecido al de *Las mil y una noches*: le narra a don Nacho los pormenores del asalto hasta que al fin el viejo los deja ir (pp. 163-164).

En el siguiente apartado (p. 192), entre las secuelas de los largos festejos (tres días consecutivos) por el regreso del Gavilán y la concreción del asalto, el Patojo cuenta un episodio que le sucedió unos quince años atrás, en los años sesenta, cuando apenas era un adolescente (tendría entonces unos catorce años). Este se refiere a la experiencia vivida por él en una mansión del norte de Quito. Este suceso adolece de cierta

inconsistencia, pues podría resultar incluso verosímil el hecho de que jóvenes de la alta sociedad quiteña entraran a un burdel de la 24 de Mayo y “raptaran” al Patojo para llevarlo con ellos. Pero en una sociedad bastante cerrada como la de la alta clase social quiteña, el que una hermosa adolescente de clase alta lo sacara a bailar, y luego lo introdujera en una de las habitaciones para tener relaciones sexuales con él no parece en absoluto creíble (pp. 201-203), pues está claro que la relación se produce porque ella así lo desea y no por dinero. Recordemos que el Patojo, además de su cojera, padecía las secuelas de la viruela. De hecho, cuando se dio cuenta de que Luzmila se había fijado en él, el narrador nos dice que la odió como “solamente un feo puede odiar a otro feo” (p. 64). Entonces, ¿es creíble que en esas condiciones la adolescente mencionada tomara la iniciativa?

Por otro lado, el mismo Patojo sueña en que sus defectos no sean un obstáculo para alcanzar la fama, cuando después del asalto y con una buena fortuna pueda dedicarse a la farándula. Y cavila en torno a la venganza de los “feos”, que se tomarían el mundo, reflexión que incluye la posibilidad de convertirse en famoso cantante (pp. 237-238).

De todas maneras, si no fuera por las palabras del narrador omnisciente, podría pensarse que la visita a la mansión del norte se trata de algo que el Patojo imaginó o soñó en una de sus borracheras. Pero el narrador es bastante claro en un suceso particular: “Hurgó en sus bolsillos. Y encontró, como en los cuentos de hadas, como en las leyendas de la ciudad, la marca, la prueba de que todo había sido cierto: el cofrecito de plata” (p. 207). Recordemos que “en literatura todo está permitido con tal que el producto sea literariamente verosímil”¹⁶². Y no creemos que sea este el caso. Aunque no tan inverosímil como lo otro, tampoco parece tan creíble que una vieja dama de la alta sociedad quiteña no solo se pusiera a conversar con él, sin averiguar de dónde había salido semejante personaje, sino que: “mientras la dama hablaba, ella y él bebían de la misma botella como dos camaradas” (p. 206). En todo caso, el Patojo despierta al otro día, en una vereda de la ciudad, con una terrible resaca y aunque de allí en adelante se le convierte en una obsesión volver a encontrar la mansión, nunca lo logra. No obstante, esa vivencia le hace comprender que no importaba tanto encontrar esa mansión particular, sino alcanzar su sueño de convertirse en millonario (p. 207).

¹⁶² Manuel Vásquez, *op. cit.*, p. 71.

El siguiente apartado empieza con una singular descripción de la avenida 24 de Mayo, que incluye repeticiones y enumeraciones:

Si un ángel la mirara desde el aire, la avenida Veinticuatro de Mayo sería un alargado rectángulo repleto de una muchedumbre que va, viene, se arremolina y revuelve, multicolor, agitada, vibrante; que va, viene, comprando, vendiendo, husmeando, chillando; que va, viene, unida, bronca, ceñida siempre a su propio espacio natural, ese alargado rectángulo de los negocios múltiples, de los charlatanes, de los indios y los cholos, de ingenuos y vivarachos, ocupados y desocupados, policías y ladrones, amas de casa y prostitutas, viejos, niños, vida y muerte, alegría y pena, todo junto, todo revuelto en la misma mugre [...] Otro caos era el de los olores: ácidos, agrios, dulces, profundos: vaho de cuerpos, vaho de comidas, vaho de desperdicios, entre el aroma pajizo, terroso, inmemorial que salía de los ponchos de los indios.

Era el país de la Veinticuatro. Eran los habitantes de la Veinticuatro (pp. 231-232).

Al respecto, cabe analizar palabras de Bárbara Schultz: “La muchedumbre caótica pero vibrante, desordenada pero multicolor, pobre pero llena de vida que habita en las calles sórdidas del centro histórico constituye un contraste marcado con la burocracia muerta que caracteriza el Norte”¹⁶³. No coincidimos con Schultz en la última parte de este enunciado; al menos en los años 80 –incluso desde los 70, según deducimos de la última parte de la cita que transcribimos a continuación– ni todo el centro era alegre y bullicioso, ni todo el norte, una “burocracia muerta”.

Y todo el mundo parecía no pensar en otra cosa que en comer y beber, bailar y pasear. Eso ocurría, al menos, en la nueva ciudad del norte. Y la sede de aquella agitación fue, de modo natural, la Avenida Amazonas, una calle pocos años atrás muerta y aburrida que, de improviso, se vio invadida de almacenes, restaurantes, licorerías, discotecas, bares y demás (...) En cada rincón, en las vitrinas, en los anuncios luminosos (pequeños, sí), estallaba la alegría de los años setentas (p. 141).

Una cita más para demostrar lo que afirmamos con relación al norte de la ciudad: “En la Avenida Amazonas se iniciaba el bullicio. Las gentes iban y venían. Los autos se deslizaban lentamente en alegres filas. Detrás de los parabrisas: rostros risueños, saludos, gestos vehementes” (p. 176). ¿Es posible que el bullicio y la alegría sean diferentes en el norte y en el centro? Tal vez, pero al fin y al cabo en la novela ambos casos demuestran algarabía, júbilo y movimiento.

En este capítulo vemos al Patojo recorriendo la avenida 24 de Mayo con el desprecio que puede producir el imaginar que pronto va a ser millonario. Pero la euforia y la burla del Patojo se transforman en una terrible ansiedad cuando, después de robarle a una señora que iba de compras, se da cuenta de que Felipe Chillanes y otro policía lo siguen. Viene entonces el juego del gato y del ratón y una gran angustia se apodera del Patojo, que llega a pensar que sería preferible que de una vez lo apresaran a

¹⁶³ Bárbara Schultz, *op. cit.*, p. 34.

experimentar esa incertidumbre sobre su futuro inmediato. Incluso, llegó a esperar la bala que le destrozaría la espalda (p. 247). Y cuando por fin parece que lo dejan ir, vuelven a alcanzarlo para decirle que lo descubrieron robando y que sencillamente lo dejan ir porque les da la gana. El Patojo huye, pero ni siquiera es alivio lo que siente; solo una gran incertidumbre. Y entonces lee el papelito amarillo que le entregara un loro, y una fuerte vacilación se apodera de él ante aquel mal presagio (pp. 248-249). Este augurio solo aumenta su incertidumbre, pero en un esfuerzo supremo, logra vencerla y retomar la letanía inicial de despedida de aquel lugar.

Es necesario observar el papel de este personaje en el asalto al banco, pues aunque no se trata de una tarea crucial, es relevante el hecho de que un rengo tenga la misión de movilizar a alguien: según los planes, debía salir desde Tumbaco en la moto con el negro Beto; luego estacionarse detrás de la Honda donde iban el Gavilán y el Turco; después huir en la moto junto con el Turco hasta llegar al Itchimbía, donde dejaría al Turco y, finalmente, abandonar la moto en La Tola y salir del barrio.

El penúltimo capítulo dedicado al Patojo se desarrolla el martes 2 de diciembre de 1980. En unas pocas líneas nos enteramos por su madre de que algunas personas han ido a buscarlo en su casa, entre ellas Chillanes, que preguntó si el Patojo andaba en una moto. Y el último acápite se refiere a la concreción del asalto. El Patojo desde afuera se pregunta qué estará sucediendo en el banco y por qué ha ingresado el Maestro en lugar del Kid; luego solo escucha a través de los cristales los disparos; con la explosión se rompen los vidrios del banco y el Patojo puede entrever lo que ocurre y, ante ello, decide huir.

Finalmente, en el epílogo, Luzmila –ataviada con abrigo de piel, joyas y muy bien maquillada– visita al Patojo en la cárcel y en unos minutos le pone al tanto de cómo su vida cambió cuando don Nacho desapareció y ella tomó el control de los negocios. También Felipe Chillanes, después de apresarlos, al poco tiempo de ocurrido el asalto, visita al Patojo y le propone “colaborar” con él en la investigación de la venta de marihuana y alcohol en la prisión, a cambio de lo cual le daría algunos beneficios. El ofrecimiento de Chillanes nunca se cumple; sin embargo, el Patojo continúa informando regularmente a un guía apodado “Cara Antigua” sobre lo que, en realidad, era conocido por todos en la prisión. De todas formas, el narrador externo nos dice que la existencia del Patojo en la cárcel no era insufrible y que la prueba está en que cuando pudo huir, junto a su amigo Pepereche, no lo hizo.

3.2.2.4. El Maestro:

De los coprotagonistas, el Maestro es al que menos le atrae la idea del asalto y aunque para él la amistad era lo más importante, no le resulta interesante la idea, en parte porque no creía en la posibilidad de hacer realidad aquello (p. 70). Y en parte porque no era ambicioso y porque la felicidad podía muy bien consistir en una tarde de sábado viendo televisión con sus hijos, la Rosita y hasta la empleada (p. 95).

En cuanto a la relación con sus amigos, aunque parece que el Maestro prefiere mantenerlos alejados del taller y a pesar de que se percataba de las diferencias entre él y los demás, más que separarlo, estas lo unían a ellos (p. 69).

En el primer capítulo de la novela, ya conocemos algunos rasgos físicos del Maestro: “aindiado y grandulón” (p. 28), “oliendo a cerveza, a mugre y a grasa de autos” (p. 29); “robusto [...], terroso, los pómulos grandes bajo los ojos rasgados, unos cuantos pelos indecisos a modo de bigote” (p. 67) tiene 36 años en 1980. También sabemos que había llegado a Quito, cuando todavía era un niño, desde un páramo de la provincia de Carchi. Luego el narrador nos habla de la gran influencia que tuvo el Cauca en el Maestro; y más tarde, mediante una elipsis de varios años, nos muestra la mecánica Pilataxi-Suárez, propiedad del Maestro, a la que pudo acceder después de algunos lustros de arduo trabajo.

En el siguiente acápite, vemos al Maestro inmerso en su vida hogareña de fin de semana, riéndose de los avatares de robos menores que alguna ganancia le dejaban. Como en otras ocasiones, el autor cierra el capítulo con su estilo particular de separar oraciones cortas con punto aparte, en vez de colocarlas en un mismo párrafo. Además, este fragmento, al igual que muchos otros, encierra un profundo sentido lírico:

El Maestro podía reírse, sí.
Porque a su vida aún no llegaba la incertidumbre.
Porque en esa tarde, era una piedra muy firme, una piedra de basalto que emergía de
entre un arroyo de alegres aguas.
Una piedra oscura y pulida que brillaba con el sol.
Un gran sapo que croaba en un estanque tibio (p. 96).

Volviendo a la relación del Maestro con sus amigos, al Patojo le pareció que cuando subieron a los tanques de El Placer, el Maestro a propósito había estacionado el auto al borde de un precipicio, justo encima del Penal García Moreno (p. 112); hechos como estos son los que suscitan iras y enemistades pasajeras entre los coprotagonistas, aunque en este caso el narrador relata que la actitud del Maestro es más bien una silenciosa advertencia.

El siguiente acápite empieza con una descripción precisa de una mañana de invierno tras una noche de fuerte tormenta que atemoriza a muchos. Al Maestro, al igual que al Turco, no le gusta el invierno y mira con recelo ese cielo amenazante que con seguridad se desatará en un aguacero que dejará consecuencias negativas para la mecánica. Los operarios piensan que el invierno pone de malhumor al Maestro, pero en realidad, para él, se trataba de algo más profundo: presentía una ruptura en el grupo de sus amigos. Y esto le angustia porque durante toda su existencia sintió la vida gregaria como algo esencial que, por otra parte, siempre terminaba desbaratándose. Toda agrupación a la que había pertenecido, por una u otra razón, había acabado desintegrándose y ahora el Gavilán había venido para decirle que no valía la pena continuar con lo del asalto y que le diga al “doc” que ellos no iban a participar. Por otra parte, el Turco y el Patojo no querían secundar al Gavilán en su intención de robar la joyería. Y todo esto iba acrecentando el resentimiento del Maestro hacia los demás, ira que por lo que antes se nos había dicho, no es sino una gran frustración por la posible desintegración del grupo del cual formaba parte (pp. 119-120).

En el capítulo que sigue, el Maestro regaña al Gavilán por haber golpeado al Patojo y haber roto su guitarra (pp. 122-123). El Turco, por su parte, trataba de que el Gavilán entrara en razón, haciéndole notar lo de las alarmas de la joyería. El Gavilán sintió que le hablaban como a un niño tonto y entonces enfureció tanto que le propinó la terrible golpiza al Turco. Aquí se observa claramente la intención conciliadora del Maestro, en especial, porque no quiere perder a sus amigos.

Desde el punto de vista del tiempo narrativo, en este capítulo se mezclan acontecimientos del día anterior, en el billar de don Nacho, con los del presente en la mecánica del Maestro. Escenas de uno y otro día se entretajan como si todo sucediera en un mismo momento (pp. 121-123). Este es otro ejemplo de la diferencia en que se presentan los acontecimientos en la fábula con relación a la historia.

En otro orden, es significativo el hecho de que el Gavilán en un momento dado decide que el Maestro es el único amigo con el que puede contar; no obstante, pasa por alto la madurez del Maestro, quien –en vez de secundar sus planes– le recrimina el haber maltratado a los amigos. Entonces el Gavilán se aleja con ganas de matar al Maestro, después de verlo “inmensamente torpe, profundamente imbécil en su fofa bondad vanidosa, en su ridículo papel de juez y fiscal” (p. 125). No obstante, el Maestro es quien realmente se inquieta por sus amigos, en especial por el Turco, al menos en dos ocasiones: a) cuando se encontraba en tan mal estado y, aunque con poco tino,

demuestra su preocupación cuando –a través del Patojo– le recomienda que sane de una vez por todas. Y el Turco se acaba de curar al tener presente la frase del Maestro: “Morirse es bien difícil” (p. 150); b) durante el asalto, momento en el cual la única preocupación del Maestro es sacar el cadáver del Turco.

Por otra parte, el Maestro, al igual que el Turco, reflexiona sobre muchas cosas, entre ellas el tiempo. El narrador nos cuenta que, a la manera de su viejo profesor de escuela, meditaba sobre este aspecto, comparándolo con un río (p. 159). Así como también cavilaba con frecuencia sobre la palabra “destino” (p. 165), en especial en lo relacionado con el asalto al banco (pp. 214-215) y sus implicaciones psicológicas, como las que conllevaría la disgregación de su grupo (pp. 216-217).

Además, el Maestro, como ya dijimos, es el único para quien el aspecto económico no es determinante, tanto que una mañana se despierta con una terrible pesadilla en la cual el demonio le pregunta por qué desea robar el banco; él conoce la respuesta porque sabe que en el fondo no es como los demás y que los motivos económicos no son los suyos. Más bien, le preocupa que el exceso de dinero corroa su felicidad actual, puesto que se da cuenta de que él mismo es la única persona, entre las conocidas, de verdad feliz, exceptuando el único hecho no resuelto de su vida que es su ascendencia india (p. 250-252).

En uno de los últimos capítulos (antes del epílogo) dedicados al Maestro, mediante la retrospectiva, conocemos su origen, los avatares de su infancia y juventud, así como también las circunstancias que rodearon su enamoramiento y feliz unión con la Rosita y, finalmente, todas sus inquietudes con relación al asalto en el cual, por cierto, tendría una relevante participación (pp. 250-267).

En el penúltimo apartado, lo encontramos a dos días del atraco, invadido por las más agobiantes preocupaciones, a tal punto que decide no participar y confesarle su desertión directamente al Gavilán, confesión que le vale, una vez más, el odio del Gavilán, con lo cual el Maestro –una vez más- se siente profundamente angustiado (p. 278). Quizá precisamente por eso, por su sentido de solidaridad y pertenencia a un grupo, al final decide participar en el atraco.

Finalmente, en el último capítulo que se consagra a este personaje, confirmamos ese sentido de protección, que lo lleva a adherirse al asalto, con el único objetivo de ayudar a sus amigos, en este caso, de sacar el cuerpo del Turco (p. 282). Y en el epílogo, vemos al Maestro –junto con el Patojo– en la cárcel, lleno de amargura que, no obstante, se atenúa por los cuidados diarios de la Rosita (p. 301-302).

3.2.3. Breve mención a los personajes secundarios de *Sueño de lobos*:

3.2.3.1. Cecilia y Pedrito:

Algunas figuras secundarias de *Sueño de lobos* son significativas, pues sin ellas los protagonistas no serían lo que son. Es el caso de Cecilia y Pedrito, que marcan la vida de Sergio. Si bien él conserva su independencia como esposo y padre, Cecilia y Pedrito son importantes y necesarios para su existencia. Desde el punto de vista narrativo, un dato significativo para esta sencilla aproximación es que todo lo que sabemos de ellos lo conocemos por Sergio. Y al final, en el epílogo, a través del narrador. Ni Cecilia ni Pedrito tienen voz propia en el relato. Observemos, entonces, en primer lugar, la relación de Sergio con Cecilia. Como en muchos matrimonios, esta se compone de momentos buenos y malos, alegres y tristes; de abrazos y peleas, de felicidad y sinsabores; de instantes de comprensión y de incomprensión, porque: “A los nueve años de matrimonio y toda una vida de conocerla, Cecilia es un enigma para mí. Y yo para ella, supongo” (p. 79).

En ciertos momentos, Sergio compadece a su esposa porque ella no puede seguir su ritmo (p. 13). En esos periodos, él le muestra también su consideración, (p. 15), sobre todo cuando tiene a Cecilia acurrucada contra su cuerpo. En esos momentos trata de no moverse para no despertarla, pues sabe que ella debe sentirlo muy suyo (p. 272). En otras ocasiones, por supuesto, ella despierta y Sergio entonces debe justificar su comportamiento extraño, aunque piensa que a ella ya no debe sorprenderla su extraño proceder (p. 78).

Pero Cecilia no es un personaje simple. Por el contrario, su comportamiento nos muestra a alguien complejo, que sufre procesos y cambios: “Hay días en los que Cecilia trata de entenderme a su manera. Y opta por la abnegación [...] Quiere entenderme porque quiere entenderse: también a ella le falta una voluntad, una fe, cualquier fe” (p. 136). Pero en otros momentos, como es natural, ella llega al límite y busca herirlo y, de alguna forma, también sentirse herida (p. 136).

Un motivo de reflexión para Sergio, en lo que tiene que ver con su matrimonio, se produce en la primera madrugada de 1980, cuando –después de no poder cumplir su promesa de asistir a la fiesta de la familia de ella (p. 46) y luego de una discusión en la que Cecilia le reclama la ingratitud ante su familia (p. 47)– él regresa a su casa: “Cecilia había llegado también. Algo bebida y llena de arrepentimientos, me abrazó y me besó con amor. Pedrito dormía en su cuarto. De modo que la llevé hacia la banca más cercana, y allí la tomé sin decirle una palabra” (p. 60). Y así, entre alegrías y sinsabores

transcurre la vida de Sergio y su esposa. Por supuesto, los padres de Sergio conocen los momentos difíciles entre su hijo y su nuera. (p. 52).

En otras ocasiones, Sergio busca a Cecilia, la desea, quiere estar junto a ella, pero es frecuente que estos instantes surjan después de alguna discusión. Y en esos casos ella desea huir de algo que teme, aunque no sepa exactamente qué es (p. 145). Y es que parte de la personalidad de Cecilia es la inconformidad. Aun cuando la relación con Sergio parece casi perfecta, ella a sus 33 años se queja de los signos de su “vejez”, entre ellos, de algo que adjudica al nacimiento de su hijo: “-Y esta horrible barriga arrugada. ¡No sabe Pedrito la que me hizo!” (p. 149).

El asunto es que a fuerza de discusiones, peleas, llanto, gritos y sinsabores, Cecilia y Sergio van alejándose, perdiéndose mutuamente, también por la falta de afecto y ternura de Sergio (p. 146). Y así muchos momentos se convierten en incómodos silencios, rotos apenas por intercambios de monosílabos (p. 147). De todas maneras, Sergio está consciente del carácter complejo de su esposa: “La evolución emotiva que se cumplió en mí y que me obligó a buscarla, debe haberse también cumplido en Cecilia. [...] Y me hundo en ese cuerpo con la certeza de que es en ese cuerpo, y no en otro, que me hundo” (p. 148).

En los instantes en que se renueva la pasión, y quizá también el amor, Sergio desea que su esposa vea en él a alguien más que al oficinista y al donjuán (p. 148). Pero ella no lo entiende y prefiere cambiar de tema. A pesar de eso, en ocasiones la felicidad parece volver al hogar. Solo que esa sensación puede ser engañosa, sobre todo para Sergio, quien es consciente de que su buen comportamiento puede deberse a los vacíos que dejan en su corazón la angustia y la zozobra producidas por la aproximación al momento del asalto al banco:

Según Cecilia estamos viviendo una luna de miel. Tal vez sea cierto. Permanezco mucho tiempo en casa. No me he emborrachado en más de un mes. Soporto mis insomnios en silencio. A lo sumo me levanto a merodear por el patio trasero. Y vuelvo a su lado y la mimo. La mimo mucho. Igual me pasa con Pedrito. Es como si me hubiese refugiado en ellos. El “como” sobra. Así es. Preso de una decisión lejana, en la cual ya no me reconozco, pero que por muchos, muchos motivos, no puedo eludir, me repliego en mi hogar como un molusco en su caparazón (p. 218).

Probablemente, también debido a su ansiedad, Sergio valora más la felicidad, aunque sea pasajera (p. 225). Luego, casi al final de la novela, cuando Sergio sabe que en el fondo no resultará lo del asalto, exclama: “Alternativamente busco a mis padres, y

a Cecilia y a Pedrito. Quiero despedirme de todos. Pedirles disculpas por algo que no sé lo que es, y partir de la ciudad” (p. 291).

En el epílogo, sabemos por el narrador que Cecilia ha vuelto a casarse, que ahora goza de una “vida ordenada y tranquila”, tan quieta que ni el encuentro con la pasante del banco en el supermercado la alarma. Y es que ha dejado de ver en ella la amenaza que antes significaba para su vida. Por eso, cuando se encuentran, ambas exclaman “perdón” y siguen su camino (p. 304). Y esto pese a que: “Cecilia pensaba que nunca lograría desprenderse de todos los vacíos, incógnitas, nostalgias y sorpresas –el gran escándalo entre ellas–, que heredara del desconocido con el que había estado casada casi una década completa” (p. 305). En la nueva vida de Cecilia, su reciente mundo “parecía, pues, completarse solo” a pesar de que la inquietaba el destino de Pedrito (p. 306) que, a la sazón, ya es un muchacho sumido en un mundo escabroso y difícil.

Recordemos que antes también a Sergio le preocupaba el destino de Pedrito, aun cuando se sentía en su mundo o, mejor dicho, “en mi-lugar-en-el-mundo” (p. 179). Esta última expresión, en particular, nos remite a la filosofía existencialista de Heidegger.

Volviendo a Sergio y Cecilia, como en muchos matrimonios, Pedrito “que es un niño muy dócil y estable” (p. 11) en ocasiones constituye un vínculo entre los esposos, pues Sergio piensa que, en las épocas de relativa paz, no hay problema entre él y Cecilia que Pedrito, con su dulce mirada, no pueda solventar (p. 218).

Un acontecimiento significativo en la vida de Sergio, en relación con su esposa y su hijo, es el paseo por el bosque; podría decirse que es un momento ideal, que llena la vida de Sergio y de su familia de una frescura inusitada. Pedrito y Cecilia, por fin, parecen captar toda la atención de Sergio que –libre por un instante de preocupaciones, angustias y zozobras, gracias al aire puro del bosque y a la tranquilidad que este puede proporcionar– les brinda todo su afecto y aplicación (pp. 217-226). No obstante, aun en esos momentos, a Sergio le asaltan dudas, por ejemplo, acerca de la personalidad de su hijo –bastante introvertido- o del juicio que él pueda formarse sobre ellos (p. 218).

El capítulo donde se produce este acontecimiento, precisamente se titula “Sergio y su hijo”. En él, un narrador multiselectivo afirma: “Sergio no puede enseñarle nada importante a su hijo. Para aprender aquello, Pedrito tiene a su disposición su cuerpo, sus deseos, sus temores. Y el mundo” (p. 221).

Y en otros casos, como suele suceder en la vida real, el hijo es también causa de conflicto o discrepancia entre los esposos, en especial por la forma en que cada uno desea educarlo (p. 220). No obstante, en otras ocasiones estos problemas conyugales

tienen otros antecedentes y, por supuesto, se agudizan por la presencia de factores como la relación del protagonista con la pasante del banco, a la cual se suma la irresponsabilidad de Sergio:

Entonces, a esta mañana blanca, a esta luz difusa, a mi dolor de cabeza, hay que añadir el silencio de Cecilia. El estallido fue a propósito de Pedrito [...] A todas luces, la razón y la verdad estaban de su parte. Cecilia aprovechó la ocasión y me dijo cuatro cosas. Una de ellas se refería, por supuesto a la tipa esa. La llama así. Es su fantasma. Para Cecilia no cuenta el hecho de que no haya visto a la muchacha del banco en casi dos años (p. 137).

Probablemente, Cecilia –a pesar de que Sergio le había propuesto una “relación abierta”, en la que cada uno pudiera tener libertad para lo que deseara– no sospechaba siquiera que Sergio no deseaba abandonarla y que no la amó menos por haber amado a la pasante (p. 137).

Hay ocasiones en las cuales Sergio no se siente tranquilo ni en paz, aunque esté en su propia casa, con su esposa y su hijo (p. 134). Pero esto se debe a sus más profundas frustraciones y angustias, reforzadas por los rechazos vividos. La siguiente cita permite observar con claridad el estado de ánimo de Sergio en esos momentos: “Este súbito reconocimiento me ha parecido también teatral, exagerado y falso. Porque, por estos días, he vivido sucesivos rechazos, sucesivas repulsas, continuos desplazamientos de mí mismo hacia espacios que nunca he logrado habitar por completo. Y ni el teatro ni el cinismo me han salvado” (pp. 133-134).

Y en lo que tiene que ver con la relación entre padre e hijo, vale la pena anotar que Sergio se sentía como una proyección de Pedrito, pues si bien su hijo representa un porvenir incierto, también simboliza la vuelta, el retorno (p. 222). Y es que para Sergio: “A decir verdad, Pedrito me reenvía aún más lejos que los años sesentas. A mi infancia. A mis padres. A la incómoda situación de tratar de entenderlos” (p.223). Por supuesto, Sergio se pregunta cómo lo verá Pedrito a él en el futuro. Y con una cita bíblica nos dice lo que piensa acerca de la relación padres-hijos: “Escrito está que los hijos se pondrán en contra de sus padres”. Por ello, Sergio medita sobre cómo vemos y juzgamos a nuestros mayores y cómo nuestros hijos nos juzgarán en el futuro: “Ya llegará la hora en que deba juzgarme. Pues los padres también nacen de sus hijos. Porque sus hijos también los engendran, inventándoles a su manera, adjudicándoles misiones imaginarias que debieron cumplir y no las cumplieron. Yo, no sin curiosidad, aguardo mi juicio” (p. 223).

3.2.3.2. Los padres de Sergio:

En la novela no abundan las referencias a los padres de Sergio. Más bien, su relación con ellos se ejemplifica a través de una única visita a la casa paterna. Sabemos que habitan en La Floresta, un barrio de clase media; también conocemos por el propio Sergio que la edad avanzada de ellos le preocupa, en especial el deterioro de la salud física de su padre. Este sentimiento, agudizado por la escasa preocupación que muestran sus hermanos, puede contagiar a muchos lectores, que sentirán de cerca una situación parecida:

En los últimos tiempos había asistido al vertiginoso desmoronamiento de mis padres. En un plazo muy corto, la vejez les advino con todo su rigor. Concretamente a mi padre y su arteroesclerosis [sic] recién descubierta [...] Ellos, así, ya no eran mis padres. Eran su caricatura, el recuerdo borroso y esquemático de los que fueron. Frágiles, vulnerables ¿otro año sería demasiado para ellos? (p. 46).

Claro que a veces Sergio sabe que exagera, pero la preocupación que lo embarga con respecto a sus padres es legítima y, además, se une al “carácter ceremonioso de mi familia, de esa aura especial del día treinta y uno” (p. 47).

Durante esa noche, y quizá debido a que los visitaba muy poco, Sergio sintió con más fuerza cómo el paso del tiempo los afectaba. Sin embargo, hay un momento en que vuelve a mirarlos como lo que antes fueron, pero no en sentido positivo, porque siente que ellos lo juzgan también y que, por consiguiente, su relación con ellas no ha sido auténtica (p. 52). Y es que para Sergio: “los padres son los espíritus del bien que siempre terminan haciendo el mal” (p. 58). Esta frase jamás escrita –pero que daba vueltas en la cabeza de Sergio en sus insomnios– vuelve a su mente en aquella noche del 31 de diciembre, en casa de sus progenitores.

Por otra parte, parece que la casa paterna lo lleva a reflexionar sobre su condición de “hijo pródigo” y su embelesamiento lo conduce a otra referencia bíblica: “¿Quién era yo, Judas o Cristo, en esa última cena sin apóstoles?” (p. 58). El ensimismamiento de Sergio y las conclusiones a las que llega se observan en la red que logra trazar en su mente:

Con un poco de buena voluntad y ayudándose con el reflejo de una de las copas vacías (que según mamá representaban a mis hermanos ausentes), se lograba unir la copa de papá, mi copa y la poma de vino tinto. Y si a estos trazos se sumaban los reflejos de los platos, vasos y cubiertos, entonces uno tenía ante sus ojos una red esplendente [...] (p. 59).

Más allá de todo lo dicho, Sergio se siente, a la vez, culpable y culpado por la vejez de sus progenitores y sus efectos parecen traspasar las fronteras de la

preocupación. En este caso, el narrador externo interviene para mostrarnos cómo Sergio va perdiendo la consideración y el respeto hacia ellos, pues siente que sus verdaderos padres se le han escapado (pp. 108-109).

Por todo esto, no puede decirse que la relación de Sergio con ellos sea buena. Incluso Cecilia le recuerda lo patéticos que para él podían llegar a ser sus padres (pp. 145-146). La concepción que Sergio tiene sobre el papel que cumplen ellos se muestra claramente cuando él ve que Cecilia trata de corregir a Pedrito y se siente tentado de decirle que los padres poco pueden enseñar a sus hijos y que, más bien, deben aprender de ellos (p. 220), pues Sergio siente que su propia historia se repetirá con Pedrito. Él lo remite a sus años de infancia y a la relación con sus progenitores, pero también le hace reflexionar sobre cómo su hijo lo juzgará luego, tal como vimos antes (p. 223).

En conclusión, sabemos por la voz del propio protagonista cómo fue y es su relación con los padres: en apariencia, tranquila, sosegada, calma; en el fondo, conflictiva, difícil, beligerante. Se repite, también, la experiencia con su hijo, como anotamos al final de la parte relativa a Pedrito.

3.2.3.3. Maribel:

En el segundo capítulo dedicado al Gavilán, sabemos que Maribel es su concubina. Ella siempre sigue y apoya, sumisa y asustada, lo que él hace. Y es que a pesar de que están juntos ya tres años, él piensa dejarla apenas las cosas mejoren, porque en el fondo se sentía muy superior a ella (p. 33). Por el narrador externo, conocemos que ella hablaba de un pasado glorioso con ministros, expresidentes y diplomáticos (pasado que se truncó a sus 19 años, al sufrir un accidente automovilístico), pero que en el fondo nadie le creía, porque: “mucho más allá de esos furtivos sobrevivientes de una Maribel acaso imposible, estaban su molicie, su abandono, su resignación de animal condenado al sacrificio” (p. 34). El Gavilán decidió conquistarla luego de su decepción con la Princesa, una prostituta del Palmar. Al principio todo fue bien, según describe el narrador externo, y esta buena relación continúa durante los primeros meses en que vivieron juntos, en una mediagua alquilada en el sinuoso barrio de San Juan; durante el día, el Gavilán, ayudado por Maribel, se dedicaba a robos de poca monta. Por las noches, él se marchaba al billar de don Nacho y ella, al Palmar.

Luego, empezaron para ella los maltratos, los sarcasmos y las humillaciones, en especial cuando “el demonio se le metía al Gavilán” y empezaba a odiar a todo el mundo, incluidos sus amigos y la propia Maribel. Ella faltaba a su trabajo, lo

acompañaba, le decía “Cachito” y él, cada vez más furioso, terminaba por golpearla y decirle que la dejaría por alguien mejor (pp. 36, 74). Y más tarde, cuando él le preguntaba por qué en esos momentos ella no se marchaba y lo dejaba solo, ella le respondía que temía que se suicidara. Y cuando a Maribel se le ocurrió que quizá debían “asentar cabeza”, casarse y abrir un negocio, el Gavilán le dejó muy en claro que eso jamás sucedería; además, él acumulaba resentimientos y cuando salían a pasear, le decía que todo se había terminado. Ella, sumisa, le preguntaba la razón y cuando él se alejaba, Maribel se limitaba a seguirlo de lejos, cosa que al Gavilán le enardecía; luego, él se refugiaba en sus amigos, en el billar y regresaba a medianoche o a la madrugada (pp. 37-40) porque: “Al final, de cualquier manera, siempre estaba la mediagua pintada de azul, agazapada entre las calles tortuosas del barrio de San Juan: el nido, el cubil, el espacio blando de Maribel, la buena Maribel que cuidada y protegía y esperaba su regreso con sus ojos amarillos abiertos en la madrugada” (p. 96). Esta escena se repetía una y otra vez, según nos cuenta el narrador externo, lo cual nos da una idea clara de cómo era la relación entre ellos; en general, Maribel se calla siempre: su actitud es de espera y de silenciosa mansedumbre (pp. 60, 62, 63, 64), incluso cuando él regresa de Guayaquil tras un año de ausencia (p. 229).

A pesar de todo el rencor del Gavilán, cuando el Turco los sorprende una noche, el Gavilán de un manotazo esconde a Maribel entre los geranios, como queriendo protegerla (p. 41). Tal vez, la quería a su modo; no obstante, un día decide marcharse a Guayaquil y, cuando meses después, regresa a la capital, piensa que buscar a Maribel es una idea muy tonta (p. 227), pero al fin –con el pretexto de recoger algunas cosas que había dejado en la mediagua de San Juan– regresa donde ella, a pesar de haber jurado que no regresaría, pero la nostalgia lo hizo volver (p. 228).

También en esa ocasión Maribel se limita a callar; cuando el Gavilán piensa que ella debe estar siguiéndolo y se da cuenta de que no es así, regresa a San Juan y la encuentra en la peinadora, frente al espejo, con la mirada muerta. Entonces finge malhumor y le dice que se quedará un par de días allí sin dar ninguna explicación (p. 230). Finalmente, el jueves 4 de diciembre, el Gavilán le anuncia su partida definitiva; en esa ocasión, ella –en silencio nuevamente– lo deja ir, pero se queda observando tras el cristal de la ventana (p. 280).

El último capítulo dedicado al Gavilán, en el epílogo de la novela, se consagra a Maribel. Aquí la vemos silenciosa y sosegada, resignada a una especie de “felicidad” hecha de renunciadas y recuerdos de un pasado muy lejano, que apenas revive ante unas:

“inciertas palabras en las cuales su nostalgia encontraba un asidero precario no menos gratuito y fácil que este que sus ojos amarillos habían descubierto, hace un instante, en la isla de luz que aclaraba un pliegue de la sábana que acababa de tender” (p. 304).

3.2.3.4. Rosita:

A Rosita la conocemos a través del narrador externo, que nos cuenta de ella en continuas retrospectivas. La primera vez que se la nombra es cuando ya está casada con el Maestro: “Rubia, pequeña, rolliza [le decían] la gringa del pueblo” (p. 68). Rosita es, según el narrador externo, muy diferente a Maribel y también su relación con el Maestro lo es: él, ya casados, la ama y la respeta, a pesar de que cuando la conoció, ella –que apenas tenía catorce años– sintió que la observaba con “esa mirada sucia, lasciva, lerdada del Maestro que la envolvía como una baba pertinaz” (p. 259).

De soltera, Rosita tuvo otros pretendientes (entre ellos, un joven estudiante) a pesar de lo cual, sin saber por qué, siempre volvía la vista a: “la cálida lamida de ese animal salvaje y acezante que desde la penumbra de su cubil acechaba para matarla” (p. 259). Es curiosa esta referencia porque la comparación bien podría ser con un lobo, en cuyo caso estaríamos hablando de dos hombres-lobo, pues el Maestro la espía como un verdadero hombre-lobo durante años. Y ella huye, aunque en la fonda siempre regresará su mirada a él. El domingo de carnaval de 1980, el Maestro y sus amigos se la llevan (junto a otras amigas) a las lavanderías de La Ermita. Allí las bañan por completo; ella aparenta ira, pero años después le confiesa al Maestro que en ese momento deseó huir para no sentir:

[...] esa otra fuerza interior que empezaba a vapulearla con no menos violencia, abriéndole en el vientre una desazón, un vacío incontrolable que para su culpa y su desgracia y su rabia ahora vuelta contra ella misma, clamaba porque esas manos oscuras y rudas la exploraran aún más, y esos brazos oscuros y musculosos la estrecharan aún más y ese cuerpo oscuro y endurecido terminara por invadirla entera, justamente así, con su vehemencia animal y salvaje (p. 261).

Por supuesto, el Maestro no sabía de este estremecimiento y le dice que la soltará solo cuando le jure ser su amiga; ella así lo hace. La escena, con ligeras variantes, se repite durante todo el carnaval; el miércoles de ceniza el Maestro aparece para llevarla a sus clases; ella accede y juntos se dirigen al Camino Escénico, desde donde se ve Guápulo (p. 261). Así empieza su relación con el Maestro y así continúa hasta que sus padres se enteran y la envían a Loja, “lejos de tanto indio depravado que abunda por aquí” (p. 262). Al respecto, cabe tomar en cuenta que Quito es la capital a la que emigran personas de diferentes lugares del país: indios, cholos, negros, blancos y

mestizos. Ubidia aborda el problema de la migración y consigue darle un matiz literario-poético. Como dice Jaramillo:

La ciudad se explora desde múltiples formas, ángulos, dimensiones y ritmos. Su geografía física y humana se transpone en cuadros sugestivos que atrapan al lector tanto por su belleza y diversidad, como por su capacidad de registrar lo efímero. En la colección móvil y cambiante de paisajes y rostros de la ciudad que rememora y realza la novela, —similares a los simbólicos y polifacéticos Quitos de Guayasamín—, Ubidia logra con el lenguaje un ajuste descriptivo, una plasticidad y un juego de asociación de imágenes que sorprende al lector en sus posibilidades significantes y relacionales¹⁶⁴.

Volviendo al periplo del Maestro, este no se da por vencido y emprende el viaje al sur del país para buscar a su amada; durante tres meses, recorre la provincia, indagando su paradero (pp. 263-264) hasta que por fin da con ella y van a vivir juntos. Esto hace que los padres obtengan una orden de captura por corrupción de menores, la cual se revoca solo cuando su hija llora, suplica e intercede por su amante. La condición que ponen al Maestro es que se case con ella y él accede con gusto (p. 264). Ella también lo ama, lo respeta y goza de su relación con él; ambos, junto a sus cuatro hijos, son felices (p. 95). El narrador hace notar que esta vida dichosa y calmada no es la de un asaltante de bancos; esa es la razón por la cual al Maestro no le interesa participar en el asalto (p. 95): “Pero si soy feliz, pero si soy un cojudo feliz” (p. 264). Por eso, ya en noviembre, cuando el Maestro se había comprometido a participar en el asalto, empiezan a embargarlo la angustia y las dudas (pp. 265-266).

Finalmente, el amor entre la Rosita y el Maestro supera hasta las barreras que le impusiera la cárcel; y así la Rosita, día a día, encontraba la forma de hacerle llegar alguna golosina y en sus visitas, le demostraba todo su amor (pp. 301-302).

3.2.3.5. Francisca:

Es un personaje singular, del cual sabemos —al igual que en otros casos— por el narrador externo. Sin embargo, también conocemos de ella por el Turco, quien la ama incondicionalmente, aunque Francisca fue culpable no solo de que él pasara dos años en la cárcel de Guayaquil (p. 28) sino también, en gran medida, de sus temores (p. 42). Pero para el Turco nada de eso importa porque:

Antes de Francisca el mundo carecía de orden. Era la confusión, el caos, la incertidumbre. La realidad era un limbo y nada se entendía. Era la angustia, la desazón, la imposibilidad de comprender. Ella vino a situarlo todo. A restituirles a las cosas sus verdaderos nombres. A darles un lugar en el espacio y en el tiempo. A poner un sentido en todo ese alboroto de oscuras ideas, malos entendidos, vagos presagios (p. 208).

¹⁶⁴ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 127.

El Turco habla acerca de ella y de sus “encuentros telepáticos” (p. 85) a sus amigos, pero ellos no le creen (pp. 32, 44) e incluso el Patojo le hace una broma pesada, lo que le vale –en ese momento– el odio del Turco (p. 32). Sabemos por el narrador que Francisca es peruana y que a veces es tal el deseo del Turco de comunicarse y estar con ella que cuando se encontraba muy mal, probablemente delirante gracias a la paliza que le diera el Gavilán, llegó a confundirla con Facunda, a quien le decía “Francisca” (p. 127).

El narrador externo también relata que cuando el Turco llegó a Quito, trató de olvidar a Francisca, pero jamás lo consiguió, pues seguía usando el poncho blanco que ella le regaló, poniéndose el amuleto que ella le vendió, usando el apodo que ella le puso y conservando el aspecto que ella le confirió (p. 127). La ira y el miedo se funden en el Turco en un solo y profundo sentimiento que se transforma en amor por Francisca, porque al fin y al cabo: “en lo íntimo de su corazón la había perdonado, y del rencor, del odio, de los afanes de venganza que tanto lo torturaron, no quedaba sino un humo angosto y deshilachado, como el que sale de una vela apagada por un viento imprevisto” (p. 128). Por eso, pese a sus esfuerzos, no logra olvidarla y tal es el anhelo de encontrarla que pone una vela a Jesús del Gran Poder, para que él la haga regresar (p. 167).

Más tarde, el narrador nos da una descripción de Francisca, que conviene transcribir aquí para formarnos una idea más clara tanto de su aspecto físico como de su personalidad:

Francisca era cruel, cruel hasta en la facha: los ojos redondos agitándose siempre detrás de los diminutos lentes de cercos redondos, angulosa, flaca, los pómulos salidos, el rostro largo, el pelo lacio y largo cayéndole sobre la espalda, ella misma larga y seca y, por si fuera poco, envuelta en esas túnicas que solía usar (moradas, azules, negras), túnicas oscuras a la final, por debajo de las cuales no llevaba en absoluto nada que no fueran sus pobres atributos, sus pechos pequeños, el pubis enmarañado de pelos rebeldes, los muslos delgados, las pantorrillas delgadas también; mas en todo aquello había una cavidad de nido, de cuna, el espacio apto y propicio en donde él sabía depositarse, acogerse sabiamente a ese cuerpo que al conjuro del suyo, empezaba a agitarse, a cambiar, a sacar de sí todo cuanto de felino y elástico tenía adentro... (pp. 167-168).

Finalmente, el narrador externo relata también la personalidad maligna y oscura de Francisca y las maldades que le jugaba al Turco cuando sintió que ya era uno de sus “fieles” (p. 171). También sabemos por el narrador que Francisca tuvo algún tipo de relación con un hippie, como resultado de lo cual el Turco, muy celoso, la amenazó y ella se vengó enviándolo a la cárcel por dos años (pp. 172-173).

3.2.3.6. Facunda:

“En primer lugar, Facunda no era Francisca, sino su contraste” (p. 153). Al contrario de Francisca, por lo que nos cuentan tanto el narrador externo como el Turco, se trata de una mujer común, una vendedora de mariscos, de “entrepiera hirviente” (p. 76), que proporciona varios favores al Turco; además de los sexuales –aunque en cierto momento parece que él es quien se los presta (p. 151)–, cuando lo ve destrozado por la paliza que el Gavilán le propinara, se dedica a cuidarlo con esmero y abnegación hasta que se cure. No sabemos su edad, pero en repetidas ocasiones el Turco y el narrador hablan de la “vieja Facunda” tanto que casi parece el adjetivo propio para calificarla (pp. 41, 43, 76, 125, 126, 128, 149, 151, 152, 234, 302). El narrador nos refiere también su aspecto físico: “su cabeza desgredada de bruja del bosque [...] Redonda y cobriza, las polleras oscuras bajo el pañolón negro; incisivos de oro, varios anillos de bronce en los dedos regordetes, medias de hilo color carne; viuda, dos hijos” (p. 126). Pero Facunda simboliza también el grupo de comerciantes informales de Quito, sector que ocupó una buena parte del centro de Quito hasta los años 80 y que aun ahora constituye un problema social sin resolver.

Por otra parte, Facunda había hecho del Turco uno de sus amantes y poco le importaba el discurso de siempre sobre Francisca y su maldad; solo escuchaba al Turco y con un “Dios mío” regresaba a su propio mundo y con otro “Dios mío” salía de él (pp. 128-129).

Finalmente, en el epílogo, sabemos por el narrador que al final ella deja su vida desahogada y se vuelve una beata que comulga a diario, quizá para aplacar, entre otros remordimientos, el haber abandonado el cuerpo del Turco en la morgue. Facunda trata de justificar su comportamiento diciéndose que el hombre del asalto al banco no podía ser el mismo Turco que ella conoció y que aunque lo fuera, ella no tenía por qué pagarle misas “ni alquilarle una tumba en el cementerio” (p. 303), pero al final termina poniendo una vela por la paz de su alma.

3.2.4. Otros personajes secundarios:

3.2.4.1. Cuentabilletes: se trata, por lo que sabemos a través de Sergio, de un empleado del banco que ya trabaja allí durante veintiocho años: viste de manera pobre, pero pulcra; sus principales preocupaciones son banales. “Callado, austero, parsimonioso, eterno enfermo de rectitud” (p. 99). A raíz de una crisis de nervios, pasa de la ventanilla a la sección de Contabilidad. Allí cumple sus funciones, lenta y silenciosamente (p. 100). A pesar de todo, tiene para Sergio cierta importancia, no solo

porque le remite a reflexiones sobre el paso del tiempo, sino porque le permite meditar sobre su silencio y su contraparte, el grito que emitiera al desmayarse un año atrás, lo cual le hace pensar a Sergio en algo así como: “el temblor de tierra que estremece una ciudad: la irrupción tumoral que asoma en una tersa piel: el grito de un oficinista exhausto: todo aquello se va larvando en secreto, muy adentro, y de repente aflora incontenible” (p. 105). De hecho, esta cita viene bien porque nos muestra que *Cuentabilletes* es algo más; como bien dice Álvaro Alemán: “representa la resignación, la impotencia e inmovilidad ante la injusticia”¹⁶⁵.

Otros personajes sobre los que Sergio opina son los guardianes del banco, los voraces gerentes, los jóvenes que quieren formar un sindicato, las secretarias, amantes o cómplices del protagonista. También está Guillermina, la solterona que Sergio descubre en una de sus noches de insomnio y a la que imagina como una joven virgen de diecisiete años.

3.2.4.2. Don Nacho: a pesar de su vejez y su raquitismo, don Nacho gobierna con dura mano tanto su negocio (que incluye una tienda de abarrotes, un billar, una “contaduría”, además de “otras actividades semisecretas”) como su hogar. Por el narrador externo (que utiliza cuatro páginas en su descripción), sabemos que trata a su esposa y a sus tres hijos (de cinco, sobrevivieron dos mujeres y un varón con cierto retraso mental, a cuyos entierros ni siquiera asistió el padre) con tal dureza que no parecen su propia familia, sino más bien sus esclavos: “Hosco, seco, tenazmente introvertido, Don Nacho sólo parecía tener palabras para ordenar y cobrar” (p. 22).

Tal como ya mencionamos, a él acude el Gavilán (quien imaginaba que don Nacho reservaba para él cierto trato preferencial) para proponerle que participe en el asalto, pero el viejo se niega, lo cual desata la furia del Gavilán (pp. 24-26).

También es significativa la participación de este personaje cuando su hija Luzmila –enamorada del Patojo– les entrega al Turco y al Patojo las llaves para que saquen de la Contaduría lo que necesiten. Poco falta para que don Nacho los mate y solo se libran gracias a la locuacidad del Turco, quien empieza a contarle, con lujo de detalles, sus planes para asaltar el banco (pp. 163-165).

3.2.4.3. Luzmila: es la hija de don Nacho; ayuda a su madre en la tienda La Ermelinda. Sabemos por el Patojo y por el narrador externo que se trata de una pobre chica de veinte años (que parece de trece), muy fea, a la cual el Patojo, con ayuda del

¹⁶⁵ Álvaro Alemán, *op. cit.*, p. 103.

Turco, engaña con una supuesta seducción para conseguir de ella dinero y la entrega de las llaves de la Contaduría (pp. 157-158), lugar en el cual el Patojo y el Turco se adentran en una madrugada para robar dinero y joyas (pp. 162). Al final de la novela, como ya se dijo, volvemos a encontrar a Luzmila, convertida en una “elegante” mujer que visita en una sola ocasión al Patojo.

3.2.4.4. Felipe Chillanes: es posible que en el desarrollo de la obra no juegue un papel trascendental, pero definitivamente lo tiene en lo que respecta al Patojo. No es solo el episodio en que Chillanes y el otro policía lo persiguen y acosan durante horas, sino que su presencia, velada en la mayoría de ocasiones, explícita en el episodio mencionado, es un fantasma que acecha al Patojo durante mucho tiempo, tanto que podría decirse que el juego del gato y el ratón que se narra en la novela es solo un ejemplo de la sombra que vigila constantemente al Patojo y que aguarda el momento adecuado para atraparlo. Además, en la cárcel vuelve a aparecer este personaje, que ofrece cosas que jamás cumplirá, a pesar de que el Patojo siempre lo mantiene informado de las novedades de la prisión.

3.2.4.5. Los mellizos Encalada: son figuras secundarias, a las que se menciona una sola vez: convertidos en sastres y, según algunos rumores, en delatores, le dan posada al Gavilán después de que estalla en iras porque cree que sus amigos son unos cobardes (p. 124).

3.2.4.6. Los personajes de la mansión: permiten al Patojo soñar con otra realidad ajena por completo a la suya, pero que parece posible gracias al asalto (pp. 195-206). Resaltan, entre estos, la adolescente que lo seduce y la dama mayor que le cuenta sus aventuras.

Finalmente, hay otros personajes que apenas son un nombre: Lulú, Estrellita, la Princesa, Pepereche, Guillermina, entre otras. Este despliegue de detalladas y bien logradas figuras principales y secundarias compone el conjunto de actores-personajes de la novela. El narrador externo cumple un papel crucial al mostrarnos, física y psicológicamente, a los individuos que pueblan la obra. Sergio también es figura clave en este sentido, pues con voz propia narra sus vivencias y meditaciones. A través de él, también conocemos a otros personajes, como sus padres y hermanos; Cecilia, Pedrito y los empleados del banco. En cuanto a los demás, sabemos de ellos tanto por lo que nos muestra el narrador externo como por sus propias acciones y, en ciertos casos, por lo que otros nos cuentan. En todo caso, el proceso de construcción de los personajes en la

novela de Ubidia es esencial y al terminar la novela tenemos la sensación de haberlos conocido profundamente, en especial, a los principales.

CAPÍTULO IV: QUITO, LA CIUDAD CON PERSONALIDAD

*La ciudad quiso extenderse,
y meternos en su locura;
va siendo
desmedida y sin freno...*

Filoteo Samaniego, “Ciudad en vilo”.

Todo acontecimiento sucede en un espacio. En el caso de *Sueño de lobos*, la fábula transcurre en la capital ecuatoriana, pero el autor va más allá y es sumamente específico en cuanto a los lugares. Como dice Jaramillo: “Esta mirada sobre la ciudad y sus efectos sonoros, luminosos y visuales, resalta pasajes y descubre espacios ampliamente poéticos. El lenguaje de Ubidia alcanza una intensidad y unos efectos metafóricos muy importantes. La descripción de la ciudad es precisa y a la vez rica en analogías cromáticas y visuales”¹⁶⁶.

Mieke Bal anota algunas clasificaciones que constituyen oposiciones y también formas de “aumentar la penetración en las relaciones entre elementos”¹⁶⁷, por ejemplo, interior (que sugiere seguridad) y exterior (que implica peligro); ciudad y campo, así como otras que pueden constituir terrenos neutrales, como un bar o un medio de transporte¹⁶⁸. Ejemplos de espacios específicos y significativos donde suceden los acontecimientos de *Sueño de lobos* –además de los barrios quiteños en los que se desarrollan– serían la casa de Sergio, el billar de don Nacho, el bar a donde Chillanes y el otro policía llevan al Patojo, el Volkswagen que Sergio y los coprotagonistas usan como lugar de reunión, el banco, la casa de Marcela, la de Sergio, la mediagua azul de San Juan, el bosque, entre otros.

Al respecto, Mieke Bal señala que:

La posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suele tener influencia en sus estados de ánimo. Un espacio elevado causa a veces una elevación del espíritu de forma que el personaje se exalta [...] Un espacio elevado en el que el personaje no está, pero hacia el que mira o con el que se enfrenta de alguna forma, lo puede deprimir por su propia inaccesibilidad¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Jaramillo, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁷ Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁶⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 51-52.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 105.

Nada más cierto en *Sueño de lobos*; para citar solo un ejemplo: el bosque, muy probablemente situado en el Pichincha, espacio elevado con respecto a la ciudad de Quito, tranquiliza y enaltece el espíritu de Sergio (p. 219). El mismo Pichincha, observado por el Turco en un día de junio que debería ser veraniego, pero que amenaza con lluvia, cambia por completo su estado de ánimo y el Turco pasa del optimismo a la desconfianza y la ira (p. 155).

4.1. Quito, una ciudad con personalidad:

En *Sueño de Lobos*, Quito juega un papel trascendental en la novela. No solo es el espacio donde se mueven y actúan los personajes, sino que podría decirse que tiene personalidad propia y va adquiriendo distintos rostros según quien lo mire y lo sienta. Y las descripciones de la ciudad que Ubidia logra son de tal magnitud, que en ocasiones debimos transcribir fragmentos completos, pues estos contribuyen a dibujar la ciudad, tanto que los habitantes de otras latitudes pueden hacerse una idea de cómo es la capital de los ecuatorianos. Para Jaramillo: “La ciudad, la de la observación del mundo objetivo, y la de la transfiguración literaria, la exterior y la imaginada, se articulan en un relato múltiple y sugestivo enriquecido por la precisión verbal y la imaginación visual”¹⁷⁰.

Antonio Muñoz Molina dice que lo primero que olvidamos de una novela es el argumento; lo segundo, el estilo y lo que permanece en nuestra memoria es alguno de sus personajes¹⁷¹. No sabemos cuál de los personajes de *Sueño de lobos* permanecerá en la memoria de sus lectores, pero creemos que difícilmente olvidarán a Quito y esto se debe, principalmente, a sus precisas y completas descripciones. Por estas razones, hemos dedicado este acápite a la ciudad y a sus variaciones climáticas. No obstante, cabe aclarar que Quito quedará más perennemente grabada en la memoria de sus propios habitantes que en la de los extraños, porque como dice Mieke Bal: “La determinación se logra de nuevo sobre la base del marco de referencia del lector”¹⁷².

De todas formas y volviendo al tema, *Sueño de lobos* es una novela de personajes (aunque no el sentido de la novela de personaje, cuyo protagonista se repite en varias novelas); no pertenece, por tanto, al grupo de “novelas de espacio o de “acontecimientos”, según la distinción que hiciera Wolfgang Kayser en *Interpretación y*

¹⁷⁰ Ma. Dolores Jaramillo, op. cit., p. 125.

¹⁷¹ Cfr. Antonio Muñoz Molina, op. cit., pp. 89-90.

¹⁷² Mieke Bal, op. cit., p. 103.

análisis de la obra literaria y que retomara Darío Villanueva en el artículo ya mencionado¹⁷³.

Para continuar con el análisis de la ciudad, vale la pena intentar un examen que va más allá de calificar a la ciudad como espacio; podemos aplicar los rasgos que María del Carmen Bobes atribuye a los personajes más convencionales y este sencillo análisis podría, incluso, hacer pensar en la ciudad de Quito como personaje. Veamos estos rasgos: la ciudad tiene un nombre (**signo de ser**) y su pintura va enriqueciéndose con las continuas descripciones que el narrador hace de ella; más aún, en algunas ocasiones el ánimo de los personajes varía según la ciudad se presente soleada o lluviosa. También sabemos que se trata de una “ciudad hipócrita”, según las palabras de Sergio. En cuanto a los **signos de acción**, que son aquellos que “están en relación inmediata con la funcionalidad y completan el ser o el parecer, con cuyos rasgos [...] suelen mantener una coherencia de principio aunque también pueden alterarse”¹⁷⁴, estos pueden verse en el hecho de que la ciudad es el lugar donde ocurren los acontecimientos de la fábula; pero también en el movimiento o calma de la ciudad (según se trate de los días laborables o de fin de semana); en su modernización o estancamiento (cuando se habla del norte o del centro, respectivamente), entre otras cosas. No obstante, como no se trata de una persona, algunos de estos signos se aplican por antonomasia. En lo relativo a los signos de relación, la ciudad resultaría un personaje engañado, por ejemplo, con el asalto al banco, pues este hecho forma parte de ella, aunque también puede cumplir la función de “engañador”. Por último, se podría decir de otras partes de la ciudad, verbigracia del lugar que ahora está en manos de la Luzmila, que han tenido éxito porque han servido a los propósitos de sus ocupantes.

El papel de Quito (no olvidemos la trilogía de Ubidia, cuyo espacio es la capital ecuatoriana) es clave y tiene distintas caras según los diversos personajes que la observan. Por eso, sin lugar a dudas, constituye para los personajes de la novela el espacio donde se desarrollan sus dudas, anhelos, deseos y secretos, como cuando Sergio espera ansioso a la prima de Marcela, esa muchacha a la que le gustaría mostrar la vieja y la nueva ciudad, guiándola primero por sus calles antiguas, para contarle sus más significativos episodios, y luego por el norte (p. 177).

Por otra parte, la ciudad también tiene sus momentos, según se viva el ajetreo de los días laborables o la calma del fin de semana. Por ejemplo, la tarde del sábado la

¹⁷³ Cfr. Wolfgang Kayser citado en Darío Villanueva, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁴ María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 61.

ciudad se muestra calmada y tranquila, mientras el domingo trae ecos de vacío y soledad:

[...] la ciudad suena de otra manera, con otro rumor. Para quien escucha, para quien está quieto y está atento, los domingos son cóncavos. Hay allí algo no colmado: oquedades, ecos dentro de ecos, nada que obligue a la existencia. Alguien siente ese vacío. Alguien lo escucha y quiere gritar. No lo hace y la ciudad sigue sonando con un zumbido uniforme y hueco (p. 149).

Quito es una ciudad, como muchas otras, donde hay momentos de calma y otros de tormenta, como los producidos por los crímenes del Monstruo de los Andes (p. 159). Todo esto nos hace pensar en la ciudad como algo más que el mero espacio, asunto ligado también a la aclaración de Manuel Vásquez: “En el siglo XX la literatura se reviste de una carga testimonial y cada personaje, a la vez que es él mismo, también es reflejo de la sociedad que lo condiciona”¹⁷⁵. En efecto, tanto la ciudad como los personajes de la novela de Ubidia, aunque en sí mismos son autónomos, también están marcados por la sociedad a la que pertenecen.

Por otro lado, como ya dijimos, en la obra hay varias descripciones que no solo constituyen agraciadas pinturas de Quito, sino también vivos retratos de ella:

Muy abajo, se ve la figura de la ciudad que se extiende, estrecha, luminosa, en torno al monte. Más allá de ella, todo es montañas, valles, remotos caseríos, que parecen esfumarse en la distancia dentro de un vaho azul. Y, después, el gran perfil de la cordillera, la fila de nevados insolentes, dominando ese infinito concierto de verdes, amarillos y azules que se alternan entre sí (p. 225).

Finalmente, al hablar de Quito, vale la pena anotar las palabras de Jaramillo, para quien:

Quito es el epicentro de los desplazamientos de la pobreza y las ilusiones de muchos hombres provenientes de la provincia, que confluyen a la capital. Allí se juntan el costeño y el serrano, el lojano y el quiteño, en sus rebusques y tretas de sobrevivencia. La ciudad, marco de referencia de múltiples identidades, les abre sus calles y rincones cambiantes, y en su escenario construyen trozos de vida, intercalados con recuerdos efímeros y nostalgias recurrentes, que constituyen el fundamento de la memoria narrativa¹⁷⁶.

Veamos ahora el significado de la ciudad para los principales personajes de la novela:

4.2. La ciudad y sus personajes:

4.2.1. Quito para Sergio:

Para el protagonista, la ciudad está íntimamente ligada a su soledad y a insomnios: “Sé que todos duermen. Sé que estoy solo. Que el vaho de la luna los ha

¹⁷⁵ Manuel Vásquez en *op. cit.*, p. 70.

¹⁷⁶ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 124.

adormecido a todos [...] La ciudad duerme en su paz. Ninguna estridencia viene de ella” (pp. 79-80). Pero más allá del insomnio, la ciudad puede representar para Sergio el lugar de las incertidumbres y las angustias, sentimientos que quedan atrás cuando sale de ella y se adentra en los bosques puros (pp. 218-219). No obstante, aun esos bosques no podrán luchar contra los embates del crecimiento urbano (p. 224). Como bien anota Jaramillo: “La ciudad surge poco a poco, entrelazada con los fragmentos autobiográficos de Sergio, su mirada extrañada y sus ensoñaciones”¹⁷⁷.

En otro momento de la novela Sergio se observa a sí mismo en San Blas, en un barrio de la ciudad a la cual pertenece por completo (p. 179). Enseguida viene una declaración desalentada del protagonista, quien:

Miraba la ciudad: su forma huyente, torturada. Yo había sufrido mi ciudad también como un amor. Y también la había perdido. Por todas partes nuevos signos. Sobre El Panecillo, el débil reflejo metálico de una virgen deforme. Contra la loma de San Juan, la nueva torre gótica de La Basílica. Un puente a desnivel había cambiado el paisaje de La Marín. Y qué decir del resto. La puta ciudad, empezaba, pues, a escapárseme, también (p. 180).

En todo caso, para Sergio la capital es un conglomerado de cemento recortado contra el fondo del paisaje (p. 15), pese a lo cual conoce y ama a esa ciudad (p. 15). Y es que para Sergio es el lugar en el que ha vivido siempre, un sitio que le resulta muy familiar, incluso en sus más recónditos parajes: “Era la buhardilla de un chalet de la parte baja de San Juan. Eso lo sabía bien. Dije que conocía los recovecos de mi ciudad” (p. 16). En otra parte de la novela, vemos cómo la ciudad lo recibe en sus noches de insomnio (p. 12). Así mismo, la ciudad para Sergio está directamente ligada a su condición de hombre lobo, como puede observarse en la siguiente cita:

Las luces de la colina del Hotel Quito, manchando la niebla de anaranjado y azul pálido. Más allá de la ciudad, en lo negro, más allá de lo que no se alcanzaba a ver, se erguían los montes de la serranía, enormes, compactos, negros en su noche. En uno de esos parajes aullaría un lobo solitario. Creí escuchar su lejano aullido (p. 184).

Pero hay un momento especial en el cual la ciudad se transforma. La descripción es muy precisa y reveladora y por ello la transcribimos casi completa. Además, en ella está presente el deseo humano de trascendencia.

No creo que en ninguna ciudad del mundo, el último día del año se sienta tan sobrecogedor, tan cargado de presagios, si esa es la palabra, como en mi ciudad. En el aire quieto de un invierno –por estas fechas casi siempre en receso–, se huele el misterio, el olor de lo que no se conoce, de lo que se conoce apenas, o de lo que se presiente y no se puede precisar. La ciudad misma se transforma [...] Por algún lado estará la tarima resguardada de palmas o ramas de eucalipto con un muñeco de trapo de

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 127.

tamaño natural, un “año viejo” que agoniza y que será quemado a la media noche. Y las viudas y los años viejos son legión. Están en todas las calles y los recovecos. En aquello hay juego, hay algarabía. Pero también hay una ubicua, avasallante mención a la muerte. Por eso, mientras avanza el día treinta y uno de diciembre, nadie, aunque sólo sea por un momento, puede dejar de sentir el frío, el escozor de lo incierto. Por eso también [...] las familias se estrechan, se juntan, se abrazan, como nunca lo hacen: quieren perdurar y tienen miedo. Puede ser que en el próximo año, alguno de los presentes que abraza y besa y brinda y ríe, ya no esté más. No es el cansancio. No es el cansancio de todo un mes de festejos [...] lo que se apodera de la ciudad. Es otra cosa. Otro espíritu. (pp. 45-46).

Y luego de los festejos, llega la soledad, como un castigo apocalíptico que dejara arrasada la ciudad (p. 60), en cuyas calles solo se ve a un “vagabundo nocturno”, lo cual nos muestra también la personalidad críptica del protagonista y su afición por la noche. Este momento especial de fin de año en Quito está matizado por el aire festivo de diciembre, que se inicia con las fiestas de la capital (pp. 215-216). Pero más allá de eso, y sobre todo, para Sergio, Quito es:

[...] ese fluir bullicioso, tenaz, fecundo [donde Sergio busca] un sitio para mí, para mi hambre de amor y de alegría, oyendo pasos, risas, claxons, gritos de borrachos, voces, susurros, los cantos de sirena de la noche del viernes que se abría como por dentro, sacando de sí, sus bares, restaurantes, peñas, sus discotecas, casinos y moteles, sus cantinas, garitos, prostíbulos y demás nidos iluminados, cálidos, latientes, pulsantes, expectantes, que llamaban por todos los rincones de eso que los oficinistas decían con amor y gratitud: el viernes folklórico, el viernes cultural, el viernes rosado, el san viernes. (p. 174).

4.2.1.1. El periplo de Sergio después del asalto:

Luego del combate real, que no salió de ninguna forma como lo esperaban, Sergio, bajo el sol abrasador, no sabe qué hacer ni adónde ir, por lo cual empieza a recorrer algunos barrios de la capital. Ha empezado su periplo en el centro, en la calle Guayaquil, en la Plaza del Teatro. Luego toma un taxi y se baja en el parque de La Alameda, sitio que le trae muchos recuerdos de su infancia, de su juventud y también algún otro, que no le atañe directamente, pero que le remite a una ciudad donde el peligro acecha: el hallazgo de un hombre muerto. Esta remembranza, ligada fuertemente a la ciudad, guarda una extraña relación con la situación de su amigo encarcelado durante ocho años, pues el hombre que encontraron en las aguas de La Alameda también acababa de salir de la cárcel después de cumplir el mismo periodo de condena.

A la altura de La Alameda, me arrepiento. Bajo del taxi. Entro en el parque. [...] [allí] se descubrió un día el cadáver de un hombre que había acabado de salir de la cárcel, luego de una condena de ocho años. ¿El accidente de un ebrio que no supo su camino? ¿Asesinato? ¿El horror de un destino que sólo podía consumarse en el horror de una muerte prematura?” [...]. Hoy, años después de ese suceso, un Sergio fatigado y somnoliento, se inclina sobre las aguas de la laguna, y mira su reflejo, descompuesto en

las tenues olas que la rizan. Piensa, vagamente, en los senderos oscuros de los hombres imposibles (p. 284).

Después de eso, el protagonista pasa por la iglesia de El Belén y piensa que si estuviera abierta, probablemente entraría, lo que puede significar dos cosas: a) encontrar allí un refugio aunque solo sea del sol abrasador; o, b) como cree Álvaro Alemán, un deseo más o menos velado de encontrar a Dios o a un dios en quien creer¹⁷⁸.

Más tarde, recorre El Ejido, avanza por la Avenida Amazonas, hasta llegar a la casa de la loca Marcela, en busca de un refugio tanto del ardiente sol como de las consecuencias de su participación en el asalto (p. 285). Y una vez a salvo, en el sopor de un inquieto sueño, delira, espera despedirse de todos y abandonar la ciudad (p. 291). Por supuesto, ella también será la última en ver a Sergio; en sus calles dejará su vida (p. 294).

Sergio, en su periplo, traza un mapa de los sectores por donde se mueve con frecuencia; aunque el centro de Quito aparece esporádicamente en sus recorridos, barrios como La Mariscal, en especial la Avenida Amazonas, son sitios que Sergio visita constantemente; este mapa también es significativo si pensamos que el protagonista representa a la clase media de la ciudad, pues la clase baja tradicionalmente habita en el centro o en los barrios más alejados del norte y del sur.

4.2.1.2. Quito, ciudad hipócrita, pequeña y modernizada:

Hay otro aspecto representativo de las ciudades todavía pequeñas y que Sergio nota en su relación con Cecilia: “Hay que decir que en mi ciudad todo lo que pasa por el filtro de las familias, es un material inflamable” (p. 47). El conocido refrán “pueblo chico, infierno grande” parece cobrar sentido aquí. Ciertamente, no se puede decir que Quito, en los años 80 fuera un pueblo chico, pero tampoco era una gran ciudad; por eso, en ella todavía el chisme es, sin duda, uno de los condumios más sabrosos para sus habitantes.

Y es que, a pesar de la modernización de Quito, que tiene su auge en los años 70, hay lugares que siguen siendo partes de una pequeña aldea, como el parque de Santa Clara: “Un rincón aldeano en media ciudad moderna, con iglesia pueblerina y todo. Vi una fila de beatas que entraban a misa de seis. Pasé a la Avenida Diez de Agosto. Otro pequeño parque desarrapado. Cuatro pinos y un césped hirsuto” (p. 138).

Cuando hablamos de esta ciudad, es imposible dejar de pensar en “la aldea franciscana y conventual” (p. 140), en cuyo aire se respira algo de la época colonial, por

¹⁷⁸ Álvaro Alemán, *op. cit.*, p. 103.

ejemplo, las procesiones del Viernes Santo (p. 150). No obstante, la modernización es clara y afecta a sus habitantes, que se contagian de la engañosa alegría que trae el progreso y esta algarabía se siente aún más en el norte de la ciudad, donde la modernización es más clara, especialmente alrededor de la Avenida Amazonas (p. 141).

Para Sergio la relación entre los personajes que encuentra como “ayudantes” para el robo y el tamaño de la ciudad es decisiva, pues dice que quienes le ayudarán en el asunto del asalto son solo unos “pobres diablos” (p. 108). Quito será también el sitio de oscuros presagios y sucesos, como cuando Sergio se reúne con sus ayudantes y desde el sector de El Placer contemplan, ensimismados, la capital (p. 114). Y ella:

[...] allá abajo, parecía girar sobre sí misma, oscura, también escarpada, a cada momento un paisaje diferente, colmado de luces ásperas, blancas, amarillas, azules, rosadas, que huían como a saltos, en bruscos zig-zags por entre las colinas y las hondonadas [...] Desde allí, la ciudad era un conjunto de remiendos absurdos, pegados sin orden ni concierto sobre un fondo negro: muy arriba, al lado izquierdo, la gran ladera del Pichincha con un enjambre de casas que nadie podía entender cómo se sostenían en ella. Al frente, la loma de El Panecillo y la virgen con alas, iluminada por una intensa luz de sodio, y detrás, la ciudad del sur, plana y monótona. Al lado derecho, muy abajo, el crispado Centro, sus laberintos coloniales, sus campanarios y plazas (pp. 111-112).

Finalmente, vale anotar que la ciudad se completa, para Sergio, con un sentimiento de cierto rencor hacia ese Quito que le resulta insincero todavía: “Mi hipócrita ciudad se sabía muy bien sus mañas y venganzas” (p. 182). Por eso, las montañas que rodean a la capital bien pueden ser el espacio donde habitan los lobos que acechan a sus habitantes y así parece percibirlo el protagonista: “Más allá de la ciudad, en lo negro, más allá de lo que no se alcanzaba a ver, se erguían los montes de la serranía, enormes, compactos, negros en su noche. En uno de esos parajes aullaría un lobo solitario. Creí escuchar su lejano aullido” (p. 184).

4.2.2. Quito para el Gavilán:

Para el Gavilán, la capital representa ante todo la posibilidad de efectuar un robo y en este caso es suficiente una pequeña descripción, pues el objetivo no es mostrar la ciudad, sino la posibilidad de cumplir con sus fines:

Tiendas. Vitrinas. Todas esas calles vueltas una vitrina [...] De pronto, una plaza: el centro de la ciudad, del país, del mundo. La plaza: un cuadrado con un monumento en el medio, como un trofeo. [...] LA JOYERÍA. LA JOYERÍA [...] Al fondo de la vitrina, en el terciopelo púrpura, varias cajitas abiertas mostraban sortijas, pendientes, prendedores, diademas [...] En el centro, en medio de los minúsculos resplandores del oro, del platino, de las aristas de las piedras preciosas, había un collar de brillantes engastados en múltiples plaquitas de oro, articuladas entre sí. (pp. 62-63).

Quizá por eso también el narrador enfatiza, en la siguiente descripción, el contraste entre la Sierra y la Costa, oposición que para el Gavilán no deja de tener importancia, pues se vuelve parte del círculo que lo atrapa en un ir y venir de la Sierra a la Costa:

Cinco meses atrás: una turbia mañana de marzo, la ciudad de Quito a sus espaldas, el bus de la flota Ecuador abandonando el brusco paisaje de la Sierra (escarpadas cumbres, abismos de vértigo, helados ventisqueros, pajonales, nevados, valles intrincados y perdidos), descendiendo raudo por la Panamericana, adentrándose en la tierra de las plantas copiosas, el aire cálido, los anchos ríos, las planicies, las bajas colinas y el mar como límite. Al término del camino, erguida como una promesa, elegida como una apuesta, estaba la ciudad de los mil negocios, de la agitación febril, de la bonanza.

Cinco meses después: Guayaquil a sus espaldas y el ascenso demorado y trabajoso del bus que lo sacaba de esa ciudad (que lo relegó a empujones hacia los suburbios de casuchas y pantanos) en donde se quedaron, para el olvido, una mujer de tez oscura, unos cuantos autos robados y vendidos por nada a los capos del oficio, y la gran desgracia de no haber sabido ser un jefe (ni haber tenido el menor chance de serlo) tampoco entre esos hampas escurridizos y alocados a quienes les bastaba un largo cuchillo y golpe de marihuana para sobrevivir (p. 191).

Finalmente, cabe anotar que San Juan se convierte para el Gavilán en el lugar al cual siempre puede volver, pues allí encuentra refugio en los amarillentos ojos de Maribel que siempre lo espera.

4.2.3. Quito para el Turco Antonio:

El Turco Antonio tiene su visión particular de la capital. Por un lado, está la parte que conoce y ama, en especial el barrio de San Juan (p. 40). Y por otro, la ciudad nocturna, lugar de citas clandestinas, como cuando llega a la plaza del Hermano Miguel para reunirse con el “doc”.

El Turco Antonio vive la experiencia de Quito de una manera especial. De niño, su tía lo introdujo en el mundo del comercio informal de Quito que se mezclaba con los conventos de aquí y de allá (p. 213). Con relación a los vendedores ambulantes, Jaramillo apunta: “La novela aporta otra imagen interesante y a la vez dramática, la del comercio informal. Un Quito lleno de puestos de comercio callejero, de indígenas desempleados y desplazados. La calle Ipiales llama la atención del lector-turista que recorre a lo largo de *Sueño de lobos* los rincones y signos más característicos de la ciudad”¹⁷⁹. Pero en esa época de su niñez, el pequeño Antonio:

[...] tuvo más tiempo para mirar [...] más tiempo para sumirse en esa grandiosidad incomprensible y lerda [...] más tiempo para meterse en los zaguanes en donde alquilaban revistas ilustradas [...] y las Historias de Ultratumba, con esos cadáveres verdosos que parecían saltar de las páginas de tales revistas con la ropa y la piel en jirones, en medio de gritos de horror, truenos y vapores que se desprendían del

¹⁷⁹ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 127.

camposanto y que tan bien se emparentaban y anudaban en algún sitio de su memoria con las leyendas de aparecidos de la ciudad (pp. 210-211).

Y es que las leyendas quiteñas para los habitantes de la ciudad tienen un alcance especial; ¿existirá algún quiteño que no haya escuchado, aunque sea de paso, una de aquellas leyendas?, ¿existirá –tal vez ahora ya no– algún niño quiteño que no haya sentido el miedo por lo que sus mayores le contaban, a veces como algo cierto y que él, en sus escasos años, no alcanzaba a sospechar como algo imaginario?

4.2.4. Quito para el Patojo:

Para el Patojo, exceptuando el episodio ya comentado de la visita a una mansión del norte, la capital se circunscribe a los barrios marginales, especialmente alrededor de la avenida 24 de Mayo. El narrador, al mostrarnos estos barrios, recurre a algunas descripciones de Quito que se cubren de una extraordinaria perfección, como la que veremos a continuación, acentuada por el recurso estilístico de colocar aparte los cuatro últimos párrafos que bien podrían haber estado junto al anterior:

Porque esa ciudad, llena de nudos y ángulos, estaba hecha como una red.

Porque esa ciudad, quebrada, brusca, trágicamente bella, estaba hecha como una trampa. Porque esa ciudad había sido diseñada por el mismo sufrimiento (y las pobres piernas del Patojo lo sabían bien).

Y, sin proponérselo, bajó la mirada hacia el lado de la Avenida Veinticuatro de Mayo, el polo pobre de Quito, allá, en la base de la loma de El Panecillo (p. 114).

Por supuesto, hablando de ciudades, tampoco puede desconocerse la relación entre ricos y pobres, entre el progreso del norte y el estancamiento del sur y del centro, en el caso de la capital ecuatoriana. Al menos, este tema obsesiona al Patojo, pues la ciudad moderna, la de la mansión que conociera y lo hechizara, la ciudad que jamás imaginó como real parecía convocarlo con insistencia (p. 116).

Y es que para él, asiduo visitante de la 24 de Mayo, El Aguarico, La Colmena, San Diego y su cementerio, antes de esta experiencia de ensueño, estos encantos solo existían en las novelas (p. 196). De todas formas, el Patojo también pertenece a Quito, uno de cuyos emblemas actuales es la Virgen del Panecillo, la única Virgen alada que se conoce (obra de Legarda) y que no podía escapar al humor quiteño, a esa “sal quiteña” que permite reírse de todo lo que sucede, sea bueno o malo:

Ajeno al espectáculo, libres ya los ojos de lágrima alguna, miraba sobre la loma del Panecillo la gigantesca estatua de aluminio de la famosa virgen con alas, sujeta todavía con cables a una grúa. Los bromistas de la ciudad, y él entre ellos, no se desperdiciaban la oportunidad de decir el cacho de moda: que la tenían así sujeta para que no se bajara donde sus amigas de la Veinticuatro. Sintió un escalofrío. ¿Estaría sufriendo el castigo de la Virgen? (p. 246).

Por otro lado, podría decirse que luego del asalto del banco, el Patojo pertenece al Penal García Moreno, de tal manera que a pesar de que la ciudad lo llama, él no reacciona y se queda en la prisión, como si allí estuviera mejor que afuera. (p. 301). ¿Tendrá algo que ver en esto la terrible angustia que sintió cuando Chillanes lo perseguía? (pp. 239-248).

4.2.5. Quito para el Maestro:

Para el Maestro (Segundo Pilataxi o “longo Pilataxi”), proveniente de una pequeña comunidad de la serranía, llegar a la capital y acostumbrarse a ella fue difícil, pues allí sintió con mayor fuerza el latigazo del racismo, a pesar de lo cual no la pasó tan mal: empezó como obrero en la Basílica, luego fue a trabajar en un taller de mecánica; entró a una escuela nocturna, aprendió a leer y a escribir y más tarde pudo contar con su propio taller. Además, en la capital aprendió lo que era la libertad y la alegría, luego de lo cual, “tardíamente”, conoció el lado oscuro y cruel de esa misma ciudad (pp. 252-255). Pero también Quito es el lugar donde el Maestro conocerá a su adorada Rosita, y por los días de ese encuentro el narrador aprovecha para contarnos algo sobre otra costumbre ecuatoriana, arraigada en Quito aproximadamente hasta los años 80 y que fue desvaneciéndose en los 90: los festejos de carnaval que se revisten de honda poesía en el fragmento que citamos a continuación:

Por fin llegó el tiempo del carnaval. En el barrio y sus alrededores y más allá de él, en la ciudad entera, se libraba una auténtica guerra civil, un poco violenta, un poco lujuriente. Chorreados de agua, empapados hasta el alma en el intempestivo calor de esos días, jóvenes eufóricos, niños gritones, viejos desdentados y temblorosos, divididos en bandas enemigas, corrían por las calles, se atrincheraban en los zaguanes, sitiaban algunas casas, lanzaban sus bombas o sus baldes llenos de remolinos de agua que estallaban en el aire como cascadas de diminutos soles que caían sobre los desprevenidos arrancándoles primero alaridos de pavor y luego un sinfín de carcajadas y promesas de venganza (p. 260).

Como ya hemos mencionado, el Maestro está enamorado de Rosita y eso le permite ir más allá de los límites del centro de la ciudad, -donde se desenvuelve su vida- y llevarla hasta el Camino Escénico, desde donde observan Guápulo y el valle (p. 261). La descripción de esta parte de la ciudad encierra, una vez más, un profundo sentimiento lírico: “No muy arriba del difuso perfil de las montañas oscuras, recortadas unas sobre otras, un sol oblicuo flotaba en la calígine de la mañana iluminando el valle azulado con violentos haces que se abrían paso por entre las nubes incandescentes” (p. 262).

Por supuesto, el centro de la ciudad también constituye un atractivo para la pareja, pues con sus lomas y pendientes los invita al romance (p. 262). Al respecto, cabe

anotar la referencia de Mieke Bal a estos espacios abiertos, propios de la literatura medieval, en los cuales se producían las escenas de amor (*locus amoenus*): “un valle, un árbol y un arroyo cantarín”¹⁸⁰. En *Sueño de lobos* no se especifica ningún valle, ningún árbol, ningún arroyo, pero podemos entrever algunos de estos elementos en las montañas que rodean a la ciudad.

4.3. Los festejos quiteños y el asalto al banco:

El siguiente pasaje es una acertada pintura de los festejos de la “quiteñidad”, que se realizan en la capital con motivo de los aniversarios de su fundación. Pero más allá de eso, Quito como espacio constituye una “tematización”, pues –como dice Mieke Bal– “se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un ‘lugar de actuación’ y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y esta se subordina a la presentación del espacio”¹⁸¹. Veamos una cita que apoya esta afirmación:

La euforia de las fiestas se instalaba en la ciudad. Pregones municipales. Desfiles de reinas que reían o lloraban de emoción, según los casos. Propagandas escandalosas de “la mejor feria de América” (que presentaba toreros de la talla de Palomo Linares, Angel Teruel y Niño de la Capea y treinta y ocho toros españoles). Mingas de la quiteñidad. Campeonatos de la quiteñidad. Bailes de la quiteñidad (p. 268).

Por esa euforia colectiva, Sergio y sus ayudantes escogen esta fecha como la ideal para el asalto al banco, pues bien saben que la ciudad entera está de fiesta y, por tanto, ajena a ese insignificante acontecimiento del asalto si se lo compara con su creación. Como se menciona en el epígrafe de Bretch, al inicio de la obra: “¿Qué es un asalto a un banco frente a su fundación?” (p. 7). En efecto, en la mente de Sergio –que por esos días y noches, aún tranquilas, no podía dejar de pensar en el asalto– puede producirse una fuga ideal, debido a que la ciudad estará inmersa en los festejos, con lo cual los protagonistas del atraco suponen que todo está listo para el asalto y en una agresión ideal las cosas sucederían exactamente como lo planearon:

Cuando el banco cierre de prisa sus puertas y despache a los empleados que no tienen que ver directamente con el dinero de la bóveda y las ventanillas, Sergio, que ha seguido de memoria la operación desde su escritorio, tomará un taxi que lo llevará hasta las inmediaciones de la quinta de Tumbaco. Poco tiempo más tarde, con el viejo prestamista ya presente, se iniciará el reparto (p. 275).

4.4. Oposición norte-sur y otras antítesis:

Es clara la oposición (que aparece ya en *Ciudad de invierno*) que se establece en la novela entre el norte y el centro y sur de la ciudad. Para Bárbara Schultz: “Los dos autores [refiriéndose a Javier Vásconez y a Abdón Ubidia] subvierten esta dicotomía

¹⁸⁰ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 104.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 103.

señalando los vínculos escondidos entre estos dos espacios sociales: los antihéroes que habitan en el Sur emergen dialécticamente de las economías represivas del Norte”¹⁸². Por ello, la mayor parte de los acontecimientos se producen en la zona del centro y sur, por ser los lugares de residencia y de movilización de los coprotagonistas; pero cuando se trata de Sergio, este se mueve especialmente en la zona centro-norte, excepto cuando va a reunirse con sus ayudantes, en cuyo caso se desplaza hasta donde ellos. Por otra parte, el norte es un lugar al que solo acceden los coprotagonistas en forma ocasional, verbigracia, el Patojo cuando lo conducen a aquella mansión con la cual soñará después; el Maestro en algún momento lleva a Rosita cerca de la González Suárez, al menos para contemplar Guápulo desde algún mirador cercano. Como bien anota Bárbara Schultz:

Sueño no solo es una crítica de la modernidad, un reflejo de una apatía posmoderna. También es una vindicación de una parte de la ciudad, una esfera social que ha sido ignorada pero que, al fin y al cabo, es el origen de la capital moderna, la cuna de todos los quiteños. En este sentido, la novela indica una reivindicación de orígenes, una reconciliación con la historia¹⁸³.

Pero también hay en Quito barrios en los que se ha marcado con menos intensidad esta oposición: Marcela, en la época en que conoce a Sergio, vive en Guápulo, “el pequeño barrio bohemio de Quito: hogar de pintores, actores, bailarines, todos muy jóvenes y un poco hambrientos” (p. 143). Y Sergio también reflexiona sobre el alcance de una parte de la urbe, que se encuentra en medio, tanto desde el punto de vista geográfico como del desarrollo: entre la modernización y el estancamiento: “Es curioso: La Gasca es un barrio de clase media equivalente a La Floresta, el barrio de mis padres. Considerando que la ciudad se alarga de sur a norte (avanza sería la palabra justa) La Floresta y La Gasca se encuentran a la misma altura, en los extremos oriental y occidental de la ciudad, respectivamente. ¡Qué simetría!” (pp. 144-145).

En la novela no hay mayor mención a barrios elegantes de la capital (excepto la González Suárez en una ocasión); pero con frecuencia se hace referencia a la Avenida Amazonas y sus alrededores que, en los años 80, fue un centro de atracción no solo para jóvenes adinerados, sino para artistas, bohemios y extranjeros.

Otra oposición que podría mencionarse se logra entre la capital (donde transcurren la mayoría de acontecimientos) y el campo de una provincia alejada como Loja, donde el Maestro buscará a Rosita, hasta dar con ella. Al respecto, Jaramillo apunta: “La historia del mecánico ilumina una cara dramática del Ecuador: la

¹⁸² Bárbara Schultz, op. cit., p. 36.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 35.

segregación y la marginalidad del indio, y proyecta, desde el recorrido quiteño, una visión globalizada del país y sus grandes, y ya tradicionales, problemas sociales, económicos e ideológicos”¹⁸⁴.

Con relación a Quito como espacio urbano, Ubidia logra entretrejer rasgos de la ciudad real y de la literaria y consigue una particular imbricación espacial. Con relación a este hecho, Jaramillo anota: “La ciudad, la de la observación del mundo objetivo, y la de la transfiguración literaria, la exterior y la imaginada, se articulan en un relato múltiple y sugestivo enriquecido por la precisión verbal y la imaginación visual”¹⁸⁵.

También se podría mencionar aquí la oposición entre ciudad y campo, al hablar de la quinta de Tumbaco, que los protagonistas usan para ultimar detalles del asalto y donde pretenden repartirse el botín. Pero estas alusiones son breves y pasajeras. Otra antítesis la constituirían lo conocido frente a lo desconocido (por ejemplo, en el caso del Patojo cuando lo llevan desde la 24 de Mayo, lugar familiar para él, a la mansión del norte, que le resulta tan desconocida que imaginaba que no existiría algo así en Quito); seguro-inseguro es otra oposición frecuente, pues dada la situación marginal de sus coprotagonistas, estos se sienten más seguros en lugares como sus casas.

Además, en la obra se hace alguna mención al Quito de los años 50, con sus calles empedradas y sus antiguas casas (p. 53) frente al Quito moderno de los 80 (p. 141), en el cual subsisten algunas costumbres del pasado, modificadas por los nuevos tiempos; un ejemplo de ello son los festejos de carnaval de los cuales ya habíamos hablado (p. 142). María Dolores Jaramillo, al respecto, apunta: “Las imágenes recientes de Quito se superponen a las del pasado, en un proceso de construcción palimpsestual que contrapone y reelabora las fluctuaciones de la memoria junto con las disoluciones y remodelaciones de lo urbano”¹⁸⁶. Y más tarde agrega:

La mirada-móvil del narrador y la versatilidad del lenguaje logran una visión caleidoscópica de una metrópolis en transformación. La ciudad es focalizada desde los efectos cambiantes del tiempo: la ciudad de antes y la de hoy, la ciudad como multiplicador de espacios y síntesis del transcurso de los tiempos. La novela es una lectura de muy diversos signos urbanos, huellas y marcas se van transformando progresivamente en nuevas imágenes verbales¹⁸⁷.

Por último, conviene acotar –con Mieke Bal– que Quito constituye “un marco fijo [...] dentro del cual tienen lugar los acontecimientos”¹⁸⁸. En cambio, otros lugares,

¹⁸⁴ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, p. 126.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸⁸ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 104.

como la provincia de Loja –en el caso del peregrinaje del Maestro para buscar a Rosita– serían espacios de funcionamiento dinámico, pues son parajes que el Maestro recorrerá sin cesar en busca de su adorada Rosita.

4.5. El clima de Quito y su influencia en los personajes:

4.5.1. Para Sergio:

Las estaciones del año también tienen un efecto especial sobre el ánimo de los personajes. Así, el verano marcará momentos especiales en la vida de sus habitantes.

Sergio recuerda, por ejemplo:

[...] bellas noches de verano: el aire puro, helado de agosto golpeándome el rostro, corriendo, arremolinándose aquí y allá, ascendiendo, estallando en lo alto contra un cielo lunar, celeste, también purísimo, combado sobre la vasta noche de agosto, alcanzando sin que ninguna bruma lo enturbie, los mismos confines del mundo, los remotos perfiles de la cordillera, negros bajo ese cielo celeste, los valles azules, los vagos nevados (pp. 12-13).

Hay muchos pasajes en los cuales Sergio relaciona la ciudad con el clima, especialmente en el verano, lo cual es un hecho curioso tomando en cuenta que Quito es, en gran medida, una ciudad lluviosa. Pero pocas veces se describe así a la ciudad: “Alguna noche camino bajo la lluvia y vuelvo a casa ensopado y enfermo” (p. 12); otro ejemplo sería la referencia que hace el narrador a los aguaceros de los primeros días de octubre, tan conocidos en Quito como el “cordón” de San Francisco, que con frecuencia dejan la ciudad completamente inundada (p. 226).

Por lo general, el verano parece pesar más en el ánimo de Sergio, quien nos habla, por ejemplo, de “La noche suave, la noche tierna, la amable noche empezaba a abrirse en la ciudad. Julio exhibía su luna creciente” (p. 176). Para el protagonista: “El viento del verano es fresco, es puro, [...] Sergio aspira ese aire. Y ese aire juega en su corazón” (p. 179). No obstante, en sus noches de insomnio Sergio contempla la noche vacía y ni el verano puede contrarrestar ese sentimiento de soledad (p. 179). En otra ocasión, cuando todavía septiembre formaba parte del verano de Quito, Sergio asciende a la montaña con Cecilia y Pedrito, y siente el aire puro del bosque, el cielo nítido y el olor de los eucaliptos (p. 217). De todas maneras, el protagonista confiesa que prefiere el sol centelleante a las indefiniciones de un clima ambiguo, como puede comprobarse en el siguiente fragmento que nos muestra las particularidades de la luz que rodea a la capital.

No me gustan las indefiniciones. Si no tengo la noche prefiero el sol desaforado y restallante que a estas alturas del año ya debería estar adueñado de un cielo azul. Sin embargo, en el país de la eterna primavera, como lo llaman los boletines de turismo, ocurren imprevistos: una mañana como esta, por ejemplo; una mañana blanca: el aire

lavado, el cielo cubierto por una gasa pálida, y toda esta luz, esta cantidad de luz blanca que simula brotar de las paredes, de las calles, de los tejados, de los nítidos perfiles de la ciudad, porque es una luz fría y muerta, sin dirección, que no cae sobre la tierra, sino que parece provenir de la superficie de las cosas. Como una luz de muerte, como una luz fantasmal. Entonces nadie puede decir que no haya un fondo trágico en esta luminosidad deslumbrante (p. 134).

Ese mismo sol resplandeciente está presente en la historia-no-escrita que Sergio imagina para el niño que suelta al halcón (p. 82). Pero, ante todo, está la relación entre el verano, la luna y los hombres-lobo. ¿Cómo podría Sergio, un hombre-lobo, sentirse cómodo en una noche de lluvia o de espesa niebla cuando la luna se oculta por completo? Por eso, entre sus recuerdos de infancia está: “Un conjunto de nubes tenebrosas que se iban diluyendo y la luna llena detrás de ellas” (p. 80).

Incluso en alguna ocasión en que se habla del 31 de diciembre, se menciona que por esas fechas normalmente el invierno entra en receso (p. 45). De todos modos, el clima influye en el ánimo de Sergio, aunque reconoce que su irritabilidad tal vez va más allá de los asuntos meteorológicos: “Debe ser a causa de los solsticios. Hace seis meses, en diciembre del año pasado (solsticio de invierno), sufría de un estado de ánimo parecido. Pero miento. Las rachas de malhumor me sobrevienen con mayor frecuencia que los solsticios” (p. 135).

Por otra parte, el verano puede estar ligado para Sergio al hechizo de un momento donde nada se interpone entre él y sus deseos de hombre-lobo: “El aura se tensa. El circuito se cierra. Mi largo invierno cesa. He dejado el estrecho cuarto y su estrecha ventana: el banco, mi mujer, mi pasado no existe. He regresado a cero. A los viejos impulsos” (p. 178).

4.5.2. Para el Gavilán:

También para el Gavilán el clima tiene su impacto; oriundo de la Costa, no puede acostumbrarse con facilidad al frío de la Sierra, aunque su vida esté condenada a un ir y venir entre estas regiones (pp. 191-192). Por ello también, al Gavilán lo acecha la soledad en las noches invernales: “La calle Carchi, que es oscura y empinada como un tobogán o un desfiladero, parecía arrastrarlo hacia aquel abismo negro, erizado de luces difusas que era, en esa noche de invierno, el centro de la ciudad” (p. 230).

En otro pasaje se habla de El Gavilán en su retorno al Quito veraniego, que en este caso se describe así en horas de la tarde: “A las cuatro de la tarde, blanca, brillante bajo el azul cielo de agosto, al pie del gran volcán, alargada entre las lomas amarillas y

resecas, divisó a través del parabrisas del bus la forma vaga y lejana de la ciudad de Quito” (p. 192).

Finalmente, se hace una referencia clara al invierno que sorprende al Gavilán: “Dos días después del feroz cordonazo de San Francisco, que había inundado los pasos a desnivel y provocado deslaves sobre la Vía Occidental de la ciudad, el Gavilán, tiritando de frío, caminaba a las diez de la noche por una calle enlodada y pedregosa” (p. 226).

4.5.3. Para el Maestro:

El Maestro y los empleados de la mecánica, por su parte, se alegran con los días de sol, tanto por la frescura del aire como por el azul del cielo (p. 68). Porque esos días –aunque largos– son también días de descanso, pues no hay mucho trabajo en la mecánica, probablemente debido a las vacaciones (p. 159). Esos días veraniegos alegran el corazón del Maestro y no esos otros, de invierno: “Días demasiados cortos, los de enero y los de marzo, por ejemplo, cuando le faltaron operarios, espacio, horas libres, debido a la cantidad de trabajos que tuvo que hacer” (p. 159). Pero, además, para el Maestro, el verano trae recuerdos seductores, como cuando desflora a su amada Rosita (p. 160). Mientras que el invierno acarrea tristezas: “Una pena distinta le iba a traer el invierno” (p. 118).

En otras ocasiones, tanto para el Maestro como para los demás personajes, el sol quiteño de invierno puede resultar abrasador, como se demuestra en las siguientes citas: “Pero pronto vendrá el sol a dispersar y fragmentar toda esta unidad, todo este silencio” (p. 85). “Eran las dos y media de la tarde. Un sol histérico mordía el techo de zinc del cuarto de baño. El muy maldito brillaba en un cielo equivocado, azul y puro, como si fuese de verano” (p. 94). “El sol le quemaba el lado izquierdo de la cara” (p. 206). “En la penumbra profunda, con los ojos encandilados por el sol del mediodía, apenas si se podían distinguir los rostros” (p. 240). “El domingo de carnaval, a las dos de la tarde, con un sol que se incendiaba en lo alto de un cielo pálido” (p. 260). “El brillo del sol encandila los ojos. Estalla en todas partes. Hierde las pupilas. Es una luz invasora y tenaz” (p. 280). “El sol brilla como nunca” (p. 281). “El sol abrasa la ciudad” (p. 283). “Y de una sombra que lo resguarde de la deslumbrante luz del sol que empieza a molestarlo” (p. 285).

A pesar de todo, parece que en Quito la época lluviosa no es buena para sus habitantes. Así lo sienten el Maestro y el Turco Antonio cuando el invierno desata su

furia sobre la ciudad. La descripción encierra mucha poesía y por eso la transcribimos completa:

Y ahora, ese amasijo de nubes vastas que se movían lentas, amenazadoras, profundas, fúnebres, como al compás de una música maligna, como si ellas mismas encarnaran los graves acordes de órgano de un oficio de difuntos: girones blancos que se desplazaban sobre un fondo de sombras agrupadas en pesados cúmulos, que sólo a ratos dejaban entrever el destello de plata vieja de otros vapores menos densos.

El Maestro, quien compartía con el Turco Antonio su aversión por la lluvia, exploraba ceñudo ese cielo de febrero transformado en un infierno al revés, en donde hervían sustancias maléficas, gases corrosivos, mezclas ponzoñosas.

Ese cielo advertía. Ese cielo amenazaba.

Los operarios de la mecánica, y sobre todo el Pingo que lloraba aporreado en un rincón, atribuían el malhumor del Maestro a las molestias que la inminente tormenta causaría en el taller: el piso inundado, el lodo ensuciando los motores de los autos, un día entero (o más) de trabajo perdido (pp. 117-118).

Y es que hasta el sol parece ensuciarse en invierno, aun a las nueve de la mañana (p. 122). Todas estas citas muestran una predilección del narrador por el verano capitalino.

4.5.4. Para el Turco:

Por la cita anterior, sabemos que tanto al Turco Antonio como al Maestro no les agrada el invierno; el Turco Antonio, después de disfrutar del “chorro de luz” solariego, reflexiona sobre un posible cambio de clima y piensa que quizá el Maestro está especulando sobre lo mismo: la posibilidad de lluvia en pleno junio; y esa probabilidad, aunque remota, es suficiente para cambiar su ánimo (p. 155). Y es que para el Turco, la lluvia y el frío rememoran tristes episodios de su niñez, cuando: “Por las noches, la situación se presentaba de una manera distinta. No sólo por su pavor a la oscuridad y a las sombras. También estaba el frío y, muchas veces, la lluvia” (p. 212). Con estos antecedentes, no es difícil suponer cómo se sentiría cuando se ve obligado a refugiarse en la mediagua del Gavilán, pues el frío y la oscuridad calaban sus huesos al meterse por los vidrios rotos de su vivienda (p. 41).

Más tarde, el autor recurre a las repeticiones para hacer más vívida la descripción que aúna el frío con el miedo: “-Tú lo sabes, es el frío, comprendes, el frío. Y claro que lo comprendían. Pero mentira, no era el frío. Era el miedo. Miedo a la oscuridad. Miedo al silencio. Miedo a la soledad” (p. 42). “Afuera de la mediagua, la garúa se había transformado en lluvia” (p. 43). “Afuera de la mediagua, la lluvia se transformó en aguacero” (p. 44).

Por todo ello, el Turco siente la cercanía del verano como una brisa vivificante que lo empuja, entre otras cosas, a ordenar su habitación (pp. 151-152); en la lectura de

la novela descubrimos que el invierno le trae muy malos recuerdos: “y cuando empezaron las lluvias, vino la catástrofe definitiva; como subido del infierno, llegó a sus vidas el maldito hippie pelirrojo con sus flautas y su risilla nerviosa, y su cara de ángel gringo, y también con sus monedas” (p. 172). Y es que la lluvia y el frío significan dolorosas remembranzas de su niñez y adolescencia, cuando se veía obligado a dormir en los portales de Santo Domingo o en los zaguanes de las casas, para aprovechar el calor de los indios que se acurrucaban entre sí (pp. 212-213).

En todo caso, para el Turco el verano puede significar algo muy gratificante, aunque esto se viva solo en la imaginación: “se vio junto a una mujer desconocida, caminando por un lugar abierto y cálido, en donde no había nubes, inviernos ni frío, fumando con ella los pitos más maravillosos y diversos y probando fantásticos preparados que (ellos sí) hacían que la felicidad y el amor no murieran nunca” (p. 154).

4.5.5. Para el Patojo:

Para el Patojo Gonzalo, el clima es un tanto indiferente. Sin embargo, algo le lleva a asociar el verano con una época feliz, aunque esta se refiera a otras personas, como la dama mayor en cuyo honor se daba la gran fiesta de la mansión a la que fue llevado por un grupo de adolescentes. Esta señora le refirió que en Nueva York había conocido a un pintor griego, con quien había pasado un verano en una isla del Mediterráneo, rodeados de mar, cielo azul y sol (p. 205). Aparte de esta mención, como hemos dicho, quizá el Patojo es el único personaje central para el cual el clima no entra dentro de sus preocupaciones.

En resumen, Quito se presenta como una ciudad de contrastes, incluso en relación al clima que, según sus variaciones, influye en sus habitantes. Este asunto, que no es específicamente espacial, pero que tiene que ver con ello, podría sumarse a las oposiciones de las cuales habla Mieke Bal¹⁸⁹, pues bien podríamos hablar de frío-calor e invierno-verano. Pero hay un aspecto más interesante aún: aunque el frío de Quito llegue a todos sus habitantes, no sucede lo mismo con la niebla, que se vuelve más densa en un sector específico del norte de la ciudad: “Seguimos por la colina del Hotel Quito: siempre la misma niebla en esa zona, como resguardando los lujosos edificios de departamentos, erguidos entre la bruma” (p. 180). No obstante, en honor a la verdad,

¹⁸⁹ Cfr. Mieke Bal, *op. cit.*, p. 52.

cabe aclarar que esa niebla cubre también la zona de La Floresta, un barrio de clase media al que Sergio hace alusión por ser el lugar donde viven sus padres.

Vale la pena, para concluir, escuchar las acertadas palabras de Jaramillo acerca de las descripciones que Ubidia logra acerca de las imágenes verbales y visuales:

Esta pluralidad de imágenes luminosas dan a la narrativa de Ubidia un carácter especialmente ecuatoriano, en su captación verbal de una geografía de amplios movimientos y efectos solares, y constituye uno de sus más importantes fundamentos poéticos: la capacidad de conversión de atmósferas y espacios en imágenes verbales de gran proyección visual [...] Imágenes visuales y expresión verbal se unen en equivalencias, para ofrecer un caleidoscopio quiteño, sugestivo y preciso, donde el lector-cómplice y creador se recrea, y a su turno, construye, asocia y proyecta nuevas imágenes¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Ma. Dolores Jaramillo, *op. cit.*, pp. 134-135.

CAPÍTULO V: EL TIEMPO EN *SUEÑO DE LOBOS*:

La novela abarca un momento definido en el tiempo: empieza en la Navidad de 1979 (p. 19) y termina el 5 de diciembre de 1980 cuando se produce el asalto al banco y, ya en la madrugada del día 6, Sergio muere atropellado. El epílogo narra lo que ocurre durante cinco días de 1985. De esta manera, el narrador nos introduce de lleno en el primer año de la década de los 80 y en el epílogo (1985) amplía esta visión, a pesar de que ciertos hechos aislados del desenlace –como señalar que Cecilia volvió a casarse en 1983– no son suficientes para presentarnos algo significativo del primer lustro de esta década.

Conviene, por otra parte, recordar la importancia del factor tiempo, puesto que los acontecimientos, al ser definidos como procesos, implican “una sucesión en el tiempo o una cronología”¹⁹¹. Si bien el objetivo de este estudio no es el análisis del tiempo, sí conviene hacer una breve referencia a este aspecto, en especial por su ligadura con el tema del espacio. En el caso de *Sueño de lobos*, como ya mencionamos, la fábula ocupa un año entero, de diciembre de 1979 a diciembre de 1980; este lapso forma un todo continuo, con excepción del epílogo (cinco días del año 1985). A continuación, estudiaremos brevemente algunos elementos ligados al tiempo, según la propuesta de Mieke Bal.

5.1. Crisis y desarrollo:

Bal se refiere a la distinción entre **crisis y desarrollo**: “el primer término indica un corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos; el segundo, un periodo mayor que presenta un desarrollo”¹⁹². En el caso de la novela que nos ocupa, se podría considerar el caso del asalto al banco como ejemplo de crisis (que se va construyendo a lo largo de la novela, especialmente en la última parte; es decir, se trata de un acontecimiento breve, precedido de un largo proceso de preparación); y otros momentos (como los del insomnio de Sergio) como casos de desarrollo. No obstante, hay que recordar que el desarrollo también conlleva una selección, pues como bien dice Bal, no se presenta toda la vida de un actor, sino solo partes de ella¹⁹³.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 45.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 46.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 48.

Un claro ejemplo de desarrollo en *Sueño de lobos* se observa en las detalladas descripción y narración que Sergio va realizando en una mañana de domingo. Los acontecimientos no siguen un estricto orden cronológico, pues empieza su relato a las 11 a.m. y luego regresa a las 9:45 a.m, pero la relación de lo que sucede ese día, incluidas las meditaciones de Sergio, ocupa quince páginas (pp. 134-149).

También Bal hace notar que las **preferencias** por uno u otro tipo de duración pueden implicar cierta concepción particular de la fábula e, incluso, de la realidad. En *Sueño de lobos*, encontramos más momentos de desarrollo que de crisis. No obstante, como bien afirma Bal: “Visto desde la perspectiva de toda una vida, unos cuantos meses es muy poco [y añade] la distinción entre crisis y desarrollo es relativa. Una forma se inmiscuye en la otra. Una fábula tiende a un mayor o menor grado de una de ellas, o se queda en medio”¹⁹⁴.

En efecto, en la novela que nos ocupa, si bien hay preferencia por el desarrollo, también hay casos de crisis entrelazados; uno y otros tienen implicaciones en la construcción de la fábula¹⁹⁵. Un buen ejemplo de un momento de crisis imbricado en uno de desarrollo, sería el caso del juego del gato y del ratón que llevan a cabo Chillanes y el otro policía en la persecución del Patojo. Este acontecimiento supone un terrible conflicto emocional para el Patojo, pero se lleva a cabo con tal lentitud que implica, obligatoriamente, un periodo de desarrollo en la fábula. Por último, en relación con este mismo asunto, cabe anotar que *Sueño de lobos* termina con un epílogo, en lo cual se asemeja a las fábulas infantiles, donde al final “se alude brevemente al futuro del (de los) protagonista(s)”¹⁹⁶.

Por otro lado, no hay que olvidar los recuerdos que marcan la vida de sus protagonistas, especialmente de Sergio, pero también de otros personajes, como el Maestro o el Turco; estas retrospectivas explican el comportamiento actual de los personajes; como ejemplo, bastaría citar los ataques de furia del Gavilán o los recuerdos de toda la vida del Maestro que pasan frente a sus ojos, pero que los lectores apenas conocemos en el último capítulo dedicado a este personaje.

5.2. El tiempo y la secuencia lógica de los acontecimientos:

Cabe recalcar también la diferencia fundamental entre fábula e historia, pues hasta aquí nos hemos referido principalmente a la fábula. Bal precisa que la distinción

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 47.

¹⁹⁵ Cfr. *Ibíd.*, p. 47.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 48.

entre ambas está marcada por el orden de los acontecimientos; es decir: “Si se considera a la fábula primordialmente como producto de la *imaginación*, cabría entender la historia como resultado de una *ordenación*”¹⁹⁷. No vamos a detenernos en el orden lógico y cronológico de los acontecimientos de *Sueño de lobos*, por no ser el objeto de este trabajo, pero el breve acercamiento que hicimos al principio de este trabajo a los sucesos del asalto, puede servir como ejemplo.

En lo referente a la secuencia lógica de los acontecimientos, ya habíamos mencionado que el asalto al banco es un acontecimiento breve, precedido de un largo proceso de preparación; igual sucede con el juego del gato y el ratón en el cual se ve inmerso el Patojo, cuando lo acosan Chillanes y el otro policía.

Manuel Corrales, quien utiliza los términos de los formalistas rusos, se refiere a **fábula**, cuando se trata de “los acontecimientos tal y como sucedieron, real o imaginariamente: en sus sucesión cronológica” y a **trama**, para designar “esos mismos acontecimientos, tal y como el narrador los ha dispuesto en su relato, en su discurso narrativo”¹⁹⁸. Es decir, lo que para los formalistas rusos se denomina **trama**, para Bal es la **historia**.

El punto de partida es, entonces, la desviación de la cronología. En el ejemplo concreto del asalto al banco podemos distinguir dos momentos específicos: a) la visualización de cómo este se produciría en condiciones óptimas (pp. 273-275), en la cual los acontecimientos se suceden cronológicamente; y, b) el asalto real, lleno de complicaciones y trabas (pp. 280-283). En el caso del asalto real, como ya mencionamos, no es tan difícil reconstruir la secuencia cronológica; no obstante, tampoco esta es perfecta, debido a la técnica narrativa que usa el autor, por la cual los capítulos no están contruidos según los acontecimientos, sino de acuerdo con los personajes. Por ejemplo, en el último capítulo dedicado al Patojo, este –luego de esperar inútilmente afuera del banco– decide huir. En el siguiente acápite (consagrado al Gavilán) observamos los acontecimientos en el orden en que se producen dentro del banco, pero al final nuevamente vemos cómo el Patojo huye, aparentemente solo. En el corto capítulo dedicado al Maestro, sabemos que este fue al banco llevado por el mismo impulso que lo condujo a ayudar a sus amigos para que el plan del atraco se cumpliera, pero en la vida real ese impulso se produjo antes que el actual de ayudar a sacar el cuerpo del Turco. Y en el capítulo consagrado al Turco somos testigos de la forma en

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 57.

¹⁹⁸ Manuel Corrales, *op. cit.*, p. 74.

que este muere, a manos de un guardia, pero antes ya supimos de su deceso por lo que nos contó el narrador sobre las intenciones del Maestro. Entonces, la aparente cronología del asalto no es auténtica. Pero como apunta Mieke Bal, si existe caos cronológico, este es muy expresivo en algunos casos¹⁹⁹. Por último, en el capítulo que habla sobre Sergio, podemos observarlo después del asalto, ya fuera del banco, caminando por el parque de la Alameda; aquí, el orden cronológico se ve alterado por recuerdos de su niñez y adolescencia. Luego, su ebriedad y delirio hacen imposible reconstruir en forma exacta el orden cronológico de los acontecimientos.

Además, como bien hace notar Bal, no todas las desviaciones cronológicas son del mismo orden y no todas son reales²⁰⁰. Unas ocurren en la conciencia de los actantes, por ejemplo, los recuerdos, que sería el caso que mencionamos ya, cuando Sergio camina por la Alameda. Otras desviaciones son más difíciles de determinar, pues están dentro de monólogos interiores, como el que se produce en la mente de Sergio cuando, presa de la borrachera, el sueño y el delirio, no sabe si lo que vive es real o producto de su imaginación. Sobre este punto, cabe anotar que solo a Sergio se le permiten lo que Mieke Bal califica de “palabras no habladas”, es decir, pensamientos o monólogos interiores²⁰¹. Además, está claro que Sergio, por este mismo motivo, tiene ventaja sobre los otros personajes. Bal aclara que “esta desigualdad en la situación de los personajes es obvia en las llamadas ‘novelas de primera persona’, pero en otras esta desigualdad no está tan clara para el lector”²⁰². Este sería el caso de *Sueño de lobos*.

5.3. El tiempo y el punto de vista narrativo:

Mieke Bal anota que en muchas obras no es fácil determinar el tiempo primordial de la historia. En el caso propuesto, si hablamos del acontecimiento específico del asalto, podríamos determinar con facilidad el momento en que se produjo: 5 de diciembre de 1980, aproximadamente a las 11:00²⁰³. Esta precisión temporal otorga una inusitada densidad a este suceso. En relación con este tiempo, lo que acontece en la mente de Sergio, y que se refiere a cualquier momento anterior, sería una retrospectión y cualquier visión de su futuro constituiría una anticipación. Pero si hablamos de la novela en general, diríamos que el tiempo primordial de la historia comprende un año (de diciembre de 1979 a diciembre de 1980). Todo lo que se cuenta

¹⁹⁹ Mieke Bal., *op. cit.*, pp. 58-59.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 64-65.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 116.

²⁰² *Ibid.*, p. 115.

²⁰³ Este dato se deduce a partir de la hora (11:17) en que el Patojo esperaba fuera del banco a que salieran los asaltantes.

sobre un tiempo pasado constituyen retrospectivas, así como los capítulos del epílogo serían anticipaciones. Vale la pena hacer un paréntesis para indicar que *Sueño de lobos*, al igual que muchas otras novelas, comienza *in media res*, con las reflexiones de Sergio en sus momentos de insomnio. Por otra parte, como bien indica Mieke Bal, las retrospectivas son más frecuentes que las anticipaciones²⁰⁴.

En cuanto al ritmo, ya habíamos anticipado que los capítulos dedicados a Sergio, por contener un gran número de reflexiones, a menudo ocupan un espacio mayor que los otros. Pero el hecho fundamental aquí y que requiere, por consiguiente, mayor atención es que el asalto al banco ocupa una mínima parte de la novela. Como ya dijimos, parece solo un pretexto para mostrar una realidad más amplia y mucho más compleja, una “cartografía del desencanto” que sería el factor más tratado en la obra.

En lo que se refiere a aspectos narrativos, siguiendo a Mieke Bal (pp. 79-84), la novela de Ubidia presenta **elipsis, resúmenes, escenas y pausas**.

Ejemplos de **elipsis** en esta novela se encuentran en los cambios de un capítulo a otro, pues en ninguno continúa la historia a partir del punto en que se la dejó en el capítulo anterior. Pero también se producen otras elipsis que se indican expresamente; mostramos algunos ejemplos a continuación: cuando el narrador nos cuenta que las viejas del barrio: “en el fondo, lo único que sabían era que treinta o cuarenta años atrás, Don Nacho compró la casa de altos a sus antiguos dueños” (p. 23). También cuando se dice que el Patojo: “...ahora, tantos años después de ese memorable suceso, estaba a punto de caer en manos de la policía como manifestante” (p. 91). O en esta otra cita: “Diez años después, a esas peñas iban las buenas señoras, los abogados y los oficinistas” (p. 185). O cuando el Patojo: “Lo que no supo entonces, era que quince años después de ese arreglo-consigo-mismo para ayudarse a vivir...” (p. 207). O cuando se nos relata que para el Maestro: “habrían de pasar tres años antes de que emprendiera una nueva empresa que resultó no menos laboriosa que la de instalarse un taller independiente: la conquista y matrimonio con la Rosita” (p. 256). O que la Rosita trataba de “no sentir –según lo confesaría años después al Maestro–, esa otra fuerza interior que empezaba a vapulearla con no menos violencia...” (p. 261). O cuando se narra: “Hoy, años después de ese suceso, un Sergio fatigado y somnoliento, se inclina sobre las aguas de la laguna” (p. 284).

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 77.

Mieke Bal hace notar que la línea divisoria entre la elipsis y el resumen es muy delgada. Transcribimos aquí un ejemplo claro de **resumen**:

Cuando, algunos años después, la abuela murió, ese Sergio que ahora apenas alcanzó a evocar (entre la bruma de un fragor lejano), supo que el mundo de su infancia se había acabado. Las tías se desbandaron. Nadie quiso quedarse a vivir en aquella casa. Sobre todo por el incendio que aconteció en el oratorio, en el momento mismo en que la abuela expiraba. Dos versiones hubo en la familia del extraño suceso. Obvias, por cierto. La que podía decirse en alta voz y que las tías proclamaban a los cuatro vientos: que el oratorio siempre fue un cuarto muy raro por eso de los ruidos, y que sólo la santa presencia de la abuela pudo contener a los demonios que habitaban en él. Y la otra (que circulaba en el bando de mamá): que la abuela debió cometer algún terrible pecado, tan grande, que las fuerzas celestiales no la perdonaron jamás. Sólo Sergio sabía la verdad: mientras la abuela agonizaba, él iba y venía del corredor al oratorio. Se arrodillaba frente al Niño de Praga. Se concentraba hasta sentir que el espacio exterior no existía. Y que únicamente su alma hablaba por él. Así, le rezaba todas las oraciones posibles, prometiéndole a cambio de la vida de la abuela, su propia vida (tal su embustera angustia), que si no era aceptada, la dedicaría al sacerdocio. Cuando, de rodillas en el reclinatorio, oyó en el fondo de la casa los primeros llantos, se incorporó, fue hasta el altar, volcó en él la lámpara de querosene encendida y huyó. De este modo, de un golpe, Sergio, el pequeño blasfemo, perdió para siempre a su abuela y a Dios.

En este caso, que inicialmente podría tomarse como de elipsis, se hace un resumen de una parte importante de la infancia de Sergio, que se refiere a la muerte de su abuela paterna y al incendio del oratorio.

En cuanto a las **escenas**, podrían citarse muchas. Pero nos concentraremos en una: la visita de Sergio a sus padres; curiosamente, el “resumen” que transcribimos antes se encuentra intercalado en esta escena, que empieza en la página 48 y termina en la 59, con otro resumen: “Después sonó el teléfono. Era Cecilia. Lloros. Promesas. Le dije que ya iba para casa. Me rogó que fuera pronto. Salí” (p. 59).

En lo relativo a la **deceleración**, Bal hace notar que “En la práctica este tempo se da rara vez [y que] en los momentos de gran suspense, la deceleración puede operar a modo de lupa”²⁰⁵. En efecto, no ha sido fácil encontrar un párrafo o una frase que exprese este tempo.

Finalmente, las **pausas** indican “que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula. Se presta una gran cantidad de atención a un elemento, y entretanto la fábula permanece estacionaria”²⁰⁶. Un ejemplo de pausa, dentro de la misma visita de Sergio a sus padres, estaría entre la respuesta de Sergio: “No papá”, y la pregunta de la madre al padre: “¿Te sientes cómodo?”. Transcribimos la cita completa para ilustrar mejor el concepto de pausa:

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 83.

²⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 83-84.

–No papá–. Obviamente, yo era el único de sus hijos al que podía dirigir esa pregunta. Desde algún rincón de su conciencia estropeada, aún le acechaba el viejo credo de las vidas salvadas y las vidas perdidas. Pude añadir que yo no necesitaba de las drogas para desordenar mi mundo, o para desordenar el mundo que de todas maneras ya estaba desordenado sin mi ayuda. Pero, entonces, ya era demasiado tarde para espetarle respuestas de esa laya. Demasiado tarde para la ira. Demasiado tarde para todo. En mi corazón, como una mala yerba, muy a mi pesar, empezaba a crecerme la piedad, acaso la ternura.

¿Fue piedad o ternura lo que sentí anoche, al mirar las manos de mamá, salpicadas con esas manchas que el *Tiempo* pone en la piel de los viejos? Sostenían el antiguo charolito de cristal con las copas de mistela a medio llenar.

No. Fue el espanto. Más allá de su vestido de fiesta y su peinado de peluquería, dentro de su propia piel, mamá también se estaba escurriendo.

Ella y él, los dos, comenzaban a escapárseme.

Mamá dejó el charol sobre la mesa central y fue hasta donde papá para acomodarle la basta. Después le puso un cojín en el espaldar de su butaca.

–¿Te sientes cómodo?

El factor **frecuencia** se refiere a “la relación numérica entre los acontecimientos en la fábula y en la historia”²⁰⁷. Bal agrega que otra posibilidad es “que un acontecimiento suceda más a menudo y se presente cada vez que ocurra”²⁰⁸. Un ejemplo de esto podrían ser los insomnios de Sergio; el acontecimiento es similar y se presenta o se alude a él en la obra varias ocasiones (pp. 10-20; 82-83; 106-107; 178, 218, 288). También podría constituir un caso de repetición el amorío de Sergio con la pasante del banco, pues este se observa desde dos puntos de vista diferentes: el de Sergio y el de Cecilia (pp. 137, 305). Como bien anota Bal, “el acontecimiento puede ser el mismo, pero cada actor lo contempla desde su propio punto de vista”²⁰⁹.

Para concluir, aunque el objetivo de este trabajo no es el estudio del tiempo, hemos visto, a través de unos pocos ejemplos, cómo el autor maneja este asunto de forma magistral en *Sueño de lobos*.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 85.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 85.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 86.

CONCLUSIONES

Hemos realizado de forma breve y nada exhaustiva un análisis estructuralista de la fábula, tomando como base el acontecimiento funcional más relevante de la novela. Vale mencionar, además, y siguiendo a Mieke Bal (quien a su vez toma los criterios de selección de Barthes y Hendricks; las relaciones entre acontecimientos, de Bremond; y el modelo actancial, de Greimas), que todos los elementos considerados se interrelacionan entre sí y que no constituyen entidades aisladas, pues como dice Bal: “su axioma es que las relaciones fijas entre clases de fenómenos son las que forman la base del sistema narrativo de la fábula”²¹⁰. Por eso, luego del estudio más o menos extenso de los dos elementos elegidos –construcción de personajes y espacio en *Sueño de lobos*– y de un análisis somero de los otros dos aspectos –tiempo y narrador–, se obtuvieron las siguientes conclusiones:

1. Los personajes de *Sueño de lobos* pueden dividirse en tres categorías: protagonista, coprotagonistas y personajes secundarios. El protagonista (Sergio) y los coprotagonistas (el Gavilán, el Maestro, el Turco y el Patojo) constituyen los principales actores no solo del asalto al banco, sino de toda la novela. Los personajes secundarios, a su vez, se dividen en tres grupos: el primero está conformado por Cecilia, Maribel, Rosita, Francisca, Facunda, los padres de Sergio y Pedrito, figuras con importancia decisiva para las acciones que toman los personajes principales; el segundo grupo lo constituyen otros personajes de menos trascendencia, pero con cierta relevancia para los acontecimientos, como Luzmila, don Nacho y Felipe Chillanes. El último grupo está comprendido por aquellos que apenas son un nombre: los mellizos Encalada, los guardias del banco, Antonieta, Guillermina, Estrellita, Lulú, la Princesa, entre otros.
2. Lo que sabemos de estas figuras nos llega a través de tres fuentes: lo que el narrador externo nos cuenta; lo que dicen los mismos personajes sobre ellos, y lo que conocemos a través de otros personajes; además, siempre podemos deducir ciertos rasgos a través de sus acciones, pero estas siempre están narradas sea por el narrador externo sea por los mismas figuras que componen el relato. No obstante, lo trascendental aquí es que la información en la que nos basamos se encuentra siempre en el texto.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 53.

3. El principal acontecimiento funcional de la novela es el asalto al banco, razón por la cual se ha tomado como ejemplo para aplicar el cuadro actancial. No obstante, hemos mencionado en varias ocasiones que el atraco constituye solo un pretexto para mostrar cómo el desencanto se apodera de los personajes de la obra, que emulan a los habitantes reales de América Latina. Al respecto, hemos citado el valioso trabajo de Michael Handelsman.
4. El papel del narrador es también particular en esta novela. Los continuos cambios de primera (narrador-personaje) a tercera persona (narrador externo) en el caso de Sergio y el hecho de que sea siempre un narrador externo quien nos hable sobre los personajes secundarios tienen importancia capital en la novela. *Sueño de lobos* no sería igual si existiera un solo tipo de narrador.
5. Quito cumple un papel trascendental en la novela, tanto que nos hemos referido a ella como “la ciudad con personalidad”, pues no es solo un espacio cualquiera en el que se desarrolla la historia, sino que tiene características muy particulares que influyen de manera decisiva en la manera en que actúan los personajes, tanto que podría decirse que la historia no sería la misma si se desarrollara en otro lugar. Como ejemplo, baste citar aquella alusión a la “quiteñidad”. Las dos estaciones del año, a las que llamamos invierno y verano marcan también de un modo particular el comportamiento de los personajes.
6. El tiempo juega un papel importante, pues el desencanto de los años ochenta está marcado por la contradicción con los ideales y valores que guiaron a los latinoamericanos de los años sesenta y setenta. Recordemos que las tendencias de izquierda marcaban, por lo general, el derrotero por el cual transitarían la mayoría de los intelectuales, en especial, latinoamericanos; para 1986 –año de publicación de la novela–, ya se avizoraba un cambio profundo en el aspecto ideológico; apenas tres años más tarde, se derrumba el Muro de Berlín, así que no es descabellado establecer cierta relación entre la caída del comunismo y el desencanto.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Álvaro, *Sueño de lobos: el infierno de la pequeña burguesía*, (tesis de licenciatura) Quito: PUCE, 1990.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, 8ª edición, Madrid: Cátedra, 2009.
- Bertrand, Denis, “Elementos de narratividad” en *Précis de Sémiotique Littéraire*, (Traducción de Lelia Gándara), Paris: Nathan, 2000, pp. 181-190. Consultado en: <http://www.magarinos.com.ar/BERTRAND-CAST.htm>
- Bobes, María del Carmen, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.
- Casares, Carlos, “*Ilustrísima*, el maquillaje de un Obispo” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.
- Castilla del Pino, Carlos, “La construcción del personaje”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.
- Corrales, Manuel, *Iniciación a la narratología. Teoría. Método. Práctica*, Quito: PUCE, 2000.
- Ezquerro, Milagros, “La paradoja del personaje” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.
- Gabriel y Galán, José Antonio “El personaje c’est moi”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.
- Gastaldi, Italo, *Educación y evangelizar en la posmodernidad*, Quito, Ediciones UPS, 1995.
- Gómez Redondo, Fernando, “El estructuralismo francés: la narratología”, consultado en *Biblioteca de recursos electrónicos de humanidades E-xcelence*, Madrid, 2007, versión digital: books.google.com.ec/books
- Handelsman, Michael, “Entre el desencanto y la posmodernidad: un análisis de Sueño de lobos”, en *Kipus: Revista Andina de Letras*, 3 (1994-1995), Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, p. 95. Consultado en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/Handelsman.pdf>
- Jaramillo, María Dolores, “Abdón Ubidia: Rostros y rastros de la ciudad”, Universidad Nacional de Colombia, *Revista Iberoamericana*, vol. 1, XVIII, núm. 198, enero-marzo 2002.
- Marías, Javier “¿Quién escribe?”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.
- Mayoral, Marina, Preliminar a *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.

-----, “La autonomía del personaje novelesco”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.

Muñoz Molina, Antonio, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.

Prieto, Antonio, “Los estados de ánimo corporeizados” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.

Santiago, Elena, “El personaje y el folio en blanco” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.

Schultz, Bárbara, “El imaginario urbano en El secreto de Javier Váscuez y Sueño de Lobos de Abdón Ubidia” en *Kipus, Revista Andina de Letras* 13 (2001), Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, p. 32, Consultado en: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/Schultz.pdf>

Tusquets, Esther, “Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.

Ubidia, Abdón “Del método para destruir un gran amor” en *Divertinventos*, Quito, Libresa, 1992.

-----, Sueño de lobos, Nafarroa (País Vasco): Txalaparta, 2002.

Vásquez, Manuel, “La deshumanización del personaje” en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.

Villanueva, Darío, “La recuperación del personaje”, en *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 2ª edición, 1993.

Yáñez, Sofía, *Desencanto y literatura (elementos para el análisis)* [tesis de maestría], Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 1997.

Sitios web:

<http://www.ubidia.editorialelconejo.com/notabiografica.html>

<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1855/1/RK-03-CR-Handelsman.pdf>

<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1593/1/RK-13-ES-Schultz.pdf>

<http://www.books.google.com.ec/books>

<http://www.magarinos.com.ar/BERTRAND-CAST.htm>