Neoromanticismo, escepticismo y muerte como formas de la errancia en la novela *De que nada se sabe* de Alfredo Noriega y su adaptación cinematográfica *Cuando me toque a mí*

Cécile Quintana
Universidad de Poitiers, CRLA-Archivos

El ecuatoriano Alfredo Noriega escribe su novela *De que nada se sabe* en 2002 y participa como co-guionista a su adaptación cinematógrafica, *Cuando me toque a mí*, en 2006, junto con el director Víctor Arregui. Bajo la mirada –y tal vez control– del escritor, el proceso de adaptación parece así poder ofrecer alguna garantía de continuidad entre las palabras escritas y las imágenes visuales. La idea de continuidad intertextual opera también a otro nivel en la novela; en efecto, ésta establece un vínculo con Borges, retomando literalmente el título (*De que nada se sabe*) de uno de sus poemas, entendido a su vez como traducción del *Quod nihil scitur* de la tradición escéptica. Estos enlaces justifican una tonalidad y estética a la vez neoromántica y escéptica a la hora de representar la ciudad de Quito –tanto en la novela como en la película– como un ente errante en el contexto de la crisis de los ochenta, vista a su vez como reflejo y expresión de otro tipo de crisis existencial más profunda. En efecto, las relaciones sociales y afectivas de los protagonistas se ven enfocadas desde la perspectiva de la violencia urbana y dificultad por comunicar con el entorno. Así, la errancia se declina geográfica y existencialmente con una estética que sintetiza muchos de los rasgos que el Romanticismo pudo exaltar; aquí se encuentran actualizados en el contexto de los ochenta donde la única respuesta la da la muerte, la cual termina por convertir a la capital en una *Mater dolorosa* impotente de los tiempos modernos, ante sus hijos sacrificados.

1 Quito: una identidad nacional errante y decadente

En el caso de la novela como de la película, Quito no aparece como un simple telón de fondo necesario a la verosimilitud de la representación. Ocupa un papel estructural fundamental donde se cruzan la vida y las voces de los protagonistas cuyas improbables historias personales se arman y desarman hasta coincidir, de forma azarosa, en algún punto del destino. Desde la primera página de la novela aparece un comentario sobre los escasos sótanos que aún existen en la capital, de suelo telúrico, donde pueden besarse a escondidas las parejas de enamorados clandestinos como Eulalia y Gonzalo. A lo largo de la novela, el narrador procura dar cuenta detallada de la realidad geográfica de la capital –"construida al pie de un volcán letárgico" (Noriega 137)–, rodeada de montañas donde se esconde el volcán Guagua Pichincha y se ven las nieves eternas del Cayambe al norte y del Cotopaxi al sur. Se describen sus cuestas empedradas y sus techos de tejas rojas, sus distintos barrios, como el Batán, así como su clima lluvioso o frío. Pero más que una realidad topográfica es una presencia de cada instante que se inmiscuye en la mente de los protagonistas. No bien ha dejado Gonzalo a su amante, se pone a pensar en la ciudad:

> Camina hacia el centro con la cabeza hundida en la chompa, pensando no en Eulalia ni en su amor clandestino, va pensando en Quito, quién creyera, en estas noches cerradas, inmóviles, donde el único ruido viene de las gotas que golpean el pavimento. (Noriega 15)

En la pantalla del cine, este movimiento del pensamiento se traduce con la mirada a la vez sostenida y vaga que tiene el protagonista sobre la ciudad al salir a la calle y cerrar la puerta de un edificio; en el plano general que sigue se nos muestra de nuevo la ciudad iluminada, en eco a lo que vemos, desde la primera escena, por el marco de la ventana que abre el protagonista en un plano dorsal. Así, el espacio capitalino aparece como un decorado y un personaje, que tiene una realidad tanto exterior como interiorizada a la que están sujetos todos los protagonistas. El papel que el espacio ocupa en el cine de por sí es estructural, independientemente de la carga simbólica o metafórica que el realizador pretenda prestarle. En efecto, como lo subraya Antoine Gaudin citando a André Gardies, en el cine el espacio es una estructura de composición fundamental que participa de la dinámica de transformaciones y etapas que estructuran el relato:

> [on a une] conception de l'espace-structure en tant que moteur du fonctionnement de la narration cinématographique, et de l'espace motif (le lieu) en tant qu'enjeu majeur de toute intrigue dès lors qu'elle est déployée sur un écran. (Gaudin 35)

En estas condiciones entendemos que la adaptación haya podido presentar ciertas facilidades por tener de entrada un material que presenta una forma y un contenido en adecuación con los recursos artísticos capaces de ser potenciados en una pantalla. Al retomar a Greimas, René Gardies considera que el espacio es un asociado activo de la narración a partir del momento en que interviene, como en nuestro caso, como una fuerza activa del relato:

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

> Dans sa force nucléaire, tout récit peut se décrire ainsi : mandaté par A, B se met en quête de C pour le compte de D ; au cours de cette quête, il peut recevoir l'aide de E et faire face à l'opposition de F. (Gardies 87)

Cada una de estas seis funciones puede ser representada por un ser humano, un animal, un objeto, un sentimiento o un espacio. En nuestra novela, la ciudad es la que cumple la función E o F, pero en el caso de la película se limita su función a la categoría F. Tomemos los ejemplos del montubio Wilfrido Arenas, "de recientes machetes, de cielos abiertos, de soles intensos" (Noriega 43), que viene a buscar trabajo a la ciudad y resulta asesinado a los tres días; del taxista, quien también trata de sobrevivir por las calles de la ciudad con su vehículo y termina siendo secuestrado y abandonado en medio del monte inhóspito donde morirá; o del niño atropellado después de salir corriendo de una iglesia. La película no le concede a la ciudad ninguna función de refugio o salvación; ahí vienen a perderse las almas inquietas. En la novela, sólo la visión contrastiva de la señora Armendáriz, a través de su actividad compulsiva de lectora, entrega otro retrato de la ciudad, hecha a la medida de las lecturas y sueños del personaje. De hecho, sólo la biblioteca, que no aparece en la película –tampoco el papel que tienen los libros–, se mantiene apartada del perímetro de la violencia, respirándose además en ella un aire más puro que el de la ciudad contaminada.

Así, lo neoromántico radica por un lado en el valor documental de la novela sobre un espacio capitalino violento, donde se ve problematizada la crisis económica de los ochenta y por otro lado se cifra en la voluntad de pintar los distintos estados de ánimo de la ciudad, a imagen y semejanza de los sentimientos y pulsiones de los habitantes: "la capital fría y colonial, lluviosa y apática, crecida sin más, violentando la montaña, el valle y las quebradas que hasta hace menos de tres décadas aún parecían dotados de una fuerza sobrenatural" (Noriega 148). De hecho, en la lluvia cuaja uno de los rasgos identitarios de la ciudad, que la película deja de lado. Uno de los personajes apunta: "Ya sabe cómo es Quito, le encanta la lluvia" (Noriega 162). El mismo narrador habla en una ocasión de una "escenografía romántica" para calificar la sensibilidad de los cuadros que recorta la silueta de la ciudad, cuyas imágenes, claridades y sombras descubrimos visualmente en la pantalla.

Lo que no deja de ensalzarse también es lo majestuoso de una naturaleza que el hombre ha descuidado y con la que sin embargo logra identificarse: "Ciudad de vértigos [...] como si sus calles fueran abismos, sus casas peñascos, su gente vegetación" (Noriega 109). El contraste entre Quito y los pueblos de los alrededores, como el carchense El Angel, escenifica la consabida dicotomía decimonónica ciudad/campo. Así, la señora Campos recuerda su llegada, de joven, a la ciudad; en aquel entonces era más pequeña y "digna de su altitud andina, rodeada por la naturaleza para la que cada quiteño tenía un adjetivo" (Noriega 114). Parte de la narración está asumida por un narrador omnisciente que no es nada neutro, pues aprovecha cada descripción para afirmarse parte de una colectividad admiradora de sus raíces y de "la belleza fulgurante del trópico ecuatoriano" (Noriega 41), del cual trata de pintar todos los matices cromáticos (Noriega 108, 162). La visión nostálgica de un pasado irrecuperable refuerza el carácter neoromántico y errante de la ciudad. Uno de los personajes a los que la película no ha rescatado tampoco, es el bibliotecario, quien comprueba: "[...] lo único que lamento

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

es no haber nacido en Guayaquil, en el XIX" (Noriega 163). En la nota final, el autor aclara que escribió la novela cuando estaba fuera de su país, lo cual puede explicar cierta nostalgia a pesar suyo. En varias ocasiones el narrador nos brinda un retrato pulido no sólo de la ciudad, con sus íntimos recónditos, sino de la Historia de la ciudad desfigurada por la modernidad de los años setenta que la han ido desfigurando, con sus "espantosos puentes a desnivel, asalto a mano armado contra la estética de lo que era y pudo seguir siendo la bella Quito" (Noriega 35). La franciscana Quito ha ido perdiendo su brío y vaciándose de su memoria histórica. Se critican abiertamente las políticas urbanísticas "alucinantemente cretina[s]" (35) de las autoridades municipales pasadas, como la del alcalde y "futuro presidente del Ecuador Sixto Durán Ballén" (35). En este tipo de apartado se precisan fechas históricas para permitirle al lector atar cabos y ubicar claramente el contexto de los ochenta. En efecto, Sixto Durán Ballén fue alcalde entre 1970 y 1978, periodo presentado como el pasado reciente de lo que está ocurriendo en la novela. La precisión "futuro presidente" termina de aclararnos sobre la función que desempeña el narrador omnisciente frente a otro narrador personaje, el médico forense que entrega su visión en primera persona y se ubica sólo en un nivel intradiegético, es decir, en el presente de la narración coincidente con la diégesis. Esta reiterada crítica, asumida en la novela desde una perspectiva histórica, no aparece de manera explícita en la película; lo cual no significa que la película no acarrile una visión decadente del país, pero lo hace mostrando los efectos visibles de una modernidad en plena crisis, sin señalar las causas que se encuentran en el pasado. La ciudad es filmada como un lugar inhóspito y trágico, en eco a la crisis económica y a otra más profunda que cuestiona los valores de la modernidad que no ha favorecido a todos los anónimos e invisibles a quienes vemos errar por las calles de Quito en los últimos largos planos de la película, adaptados para tratar visualmente esa forma de errancia urbana.

Así, la ciudad agitada e insegura se vuelve metonimia de un país en crisis económica y políticamente hablando. A esto se agrega la expresión del desencanto de la juventud que refuerza el carácter neoromántico de la ciudad. Los quiteños han dejado de creer en el futuro de su país y en los valores colectivos que supuestamente garantizan la protección del ciudadano. La policía, como el Estado, ha dejado de cumplir su papel. Esta visión desencantada la expresa sobre todo el personaje narrador del médico forense encargado de disecar a todos los muertos de la ciudad. Sus momentos de introspección aparecen en la pantalla en una forma dialogada o monologada como en aquel plano secuencia de cinco minutos cuyo contenido podría resumirse con palabras que él mismo asocia fónicamente en la paronomasia siguiente: "vocaciones/evocaciones/equivocaciones", ante un interlocutor silencioso, venido a la morgue para averiguar si el muerto es su hermano. A través de su historia personal, el médico va subrayando todos los disfuncionamientos estructurales del país, así como el contraproducente e inútil sentido de culpa de los ecuatorianos o la parálisis de la acción política colectiva y la falta de referentes históricos para construir un futuro mejor. Su monólogo, a pesar de aparentarse a un delirio por la toma de alcohol, traduce una cruel clarividencia. En esta ocasión, se evoca a los demás países de América latina afectados por el mal de la violencia urbana e inseguridad, señalando que la crisis de los ochenta, conocida como la *década perdida*, fue un fenómeno regional que impactó

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

a todos los países. En efecto, a la violencia urbana y delincuente hay que agregar la del neoliberalismo que golpeó a las economías sometidas a los planes de ajustes del Fondo Monetario Internacional. Los sectores más estratégicos de la economía, como los transportes, la energía o las telecomunicaciones, fueron invadidos por los capitales extranjeros, españoles y estadounidenses, con consecuencias sociales desastrosas en términos de despidos y pérdidas de garantías para los trabajadores y los consumidores, quienes vieron los precios aumentar por un servicio de peor calidad. Las tasas disparadas de endeudamiento e inflación fueron señales peligrosas que compartieron los países del área. Estos aspectos de la década perdida explican el contexto de agotamiento social y pérdida de rumbo y confianza que retoman la novela y la película, enfocando a la ciudad como a un ser errante. La pérdida de dirección a nivel social y colectivo se debe también a la corrupción y los privilegios de cierta categoría de ciudadanos, de primera clase, que tienen palanca, como lo subraya el médico al evocar, en un diálogo con su madre, el caso de la estudiante violada y cuyo padre, un hombre importante al parecer, prohíbe la autopsia. Podrían rastrearse otros ejemplos directos de esta desilusión, pérdida de referencias y abandono de ideales en muchos diálogos: a un turista que se le sube al coche, el taxista Campos le asesta:

> No ha visto nada mi señor, prepárese para lo peor. En el mundo entero no creo que haya un país más acabado que el Ecuador. Ya va a ver. Estamos jodidos, mi señor, perdone la expresión, pero estamos requetejodidos. (Noriega 65)

El presente no está a la altura del pasado y las perspectivas de futuro tampoco resultan alentadoras. Frente a su ayudante, quien dice en la película "Yo creo en este país" y en sus capacidades de revolución, el médico expone de nuevo su pesimismo insistiendo en que la juventud ni siquiera sabe lo que es la revolución por falta de brújula política. Lo único que sabe hacer el país, según él, es construir mentiras y creérselas. La única verdad nos llega a la hora de la muerte, así de sencillo lo recalca el título de la película *Cuando me toque a mí*. La muerte viene siendo una presencia obsesiva y avasalladora tanto en la calle como en la morgue del hospital, hasta imponerse como otro paradigma de la errancia que convierte a Quito en una presencia fantasmal.

2 La morgue: disecar cuerpos e hilvanar historias

Todos los personajes a quienes seguimos por las calles de Quito terminan en la morgue: el taxista Campos, Gonzalo el amante de Eulalia, Cáceres el marido celoso de Eulalia, el joven amante del hermano del médico forense, Wilfrido Contreras, la estudiante de medicina violada. El único en salvarse es el niño atropellado que termina despertando del coma al cabo de tres días. Los vínculos entre todos los protagonistas se tejen en la morgue a donde todos acuden. El médico forense encargado de disecar los cuerpos asume un papel de narrador en primera persona, cuya voz va alternando con la del narrador omnisciente. Se porta como un detective al interpretar las señales dejadas en los cuerpos como los índices de los últimos instantes de la vida de los personajes y de las relaciones que hayan podido estrechar entre ellos. En un ademán desesperado trata incluso de juntar las mesas donde se encuentran los cadáveres de Wilfrido Contreras

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

y de la estudiante de medicina pensando que el uno es el asesino de la otra. Así, a la acción de disecar cuerpos corresponde la de penetrar secretos e hilvanar historias fragmentadas que al fin no son sino una misma historia: la de la ciudad de Quito vista como la sombra de su propio pasado, sin futuro. A partir del accidente de tránsito que ocurre el primer día, en que el niño es atropellado, parece fragmentarse la diégesis en varias historias. El primer núcleo lo constituye la familia del niño y sus padres, Eulalia y Cáceres, separados; a partir de ahí, las ramificaciones se dan bajo el signo de la muerte. En efecto, Cáceres asesina al amante de su mujer, Gonzalo; el taxista Campos es el que conduce al hospital a Eulalia –la madre– para que vea a su hijo llevado por una ambulancia horas antes; el niño desmayado tarda en ser atendido por una joven estudiante en medicina que morirá en su casa, violada por unos malandros, familiares de Wilfrido Contreras, y quienes también terminan secuestrando al taxista Campos; el mismo Wilfrido Contreras morirá de un balazo en el asalto organizado en casa de la estudiante en medicina. Esta forma de hilvanar historias y cruzar trayectorias fue inspirada en la película "Short cuts" de Robert Altman, según confiesa el autor y cuyo ritmo trata de reconstituir.

Así, la morgue aparece como otro espacio estructural, como un microcosmos en que el médico forense se ve obligado a elaborar hipótesis sobre las condiciones de la muerte de unos seres nómadas que se salen, de manera brutal e inesperada, del carril de la vida. Arturo, el médico forense, es el hilo narrativo que arma la estructura global y superior del relato de manera cohesiva, al hacer, de cada una de las historias de los cuerpos que abre en canal, un eslabón de la diégesis. En su mesa de disección termina él mismo tumbándose como un feto, agotado, en el último plano de la película fundido en negro a modo de puntuación final. Precisamos con todo que ahí no acaba la vida ficcional del personaje Arturo, ya que volverá en otro libro titulado *Tan solo morir*, escrito unos seis años después, en que el autor retoma unos elementos de *De que nada se sabe*. De hecho, *Tan solo morir* será la segunda novela de lo que cobrará forma de trilogía.

En el preámbulo de *De que nada se sabe*, el médico forense confiesa los motivos que lo llevaron a escoger su especialización: rehusó de la medicina tradicional por miedo a abrir vientres vivos, tener relaciones con los familiares de los pacientes y relacionarse con los egresados de su promoción. La dificultad por relacionarse con "lo vivo" y, de ahí, por dialogar, se nota a lo largo de la novela; pues la narración introduce largos momentos de introspección que la película trata de rescatar bajo la forma de monólogos, generalmente ante un interlocutor silencioso, sea su ayudante o algún familiar de los muertos disecados. Tampoco es muy hábil Arturo en el trato con las mujeres. Lo tiene que animar su ayudante a que tome cita con la joven y petulante secretaria. Arturo se quedará paralizado y casi llorando como un crío a la hora de enfrentarse a ella; el diálogo con su familia, sea con su madre o con su hermano tampoco fluye de manera natural. Cada palabra intercambiada conlleva una amenaza o un reproche implícito. Esta falta de comunicación, pulida con todo por los buenos modales, carga con una forma de violencia que hace eco a la violencia urbana exterior, observada y sufrida en las calles de la capital.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

Al tener todos los personajes que se encuentran en la morgue un vínculo diegético, se recrea un espacio colectivo a imagen de la ciudad, como para significar que, en realidad, lo que se abre en canal es precisamente la ciudad, en un intento por descubrir cómo funciona o más bien cómo disfunciona; la metáfora del cuerpo se aplica al espacio urbano que se va desangrando conforme mueren sus habitantes. Las últimas imágenes de la pantalla exponen el fluir incesante de los quiteños por las arterias de la ciudad. La canción de dolor que se escucha en la película, *Basta de llamarme así*, funciona como una elegía que podría ser la traducción del dolor de la ciudad hecha *Mater dolorosa*, a imagen y semejanza de Eulalia, la madre que permanece desvelada cuatro días en el hospital junto a su hijo en coma, rezando para que se despierte. A la hora de morir, el taxista Campos piensa por última vez en su ciudad, como si fuera parte de su intimidad, incluso de su carnalidad. Pues "Quito se le incrusta en la piel. . . " (Noriega 74). Termina el capítulo con una avalancha de preguntas que traducen en estilo indirecto libre los últimos pensamientos de Campos, a modo de punzadas, como si su mente se encontrara flotando, errando en una dimensión desconocida y paralela, que difícilmente la cámara puede llevar a la pantalla, ya que ésta no puede "narrar" sin "mostrar".

A Arturo se le pide que entregue un discurso fundado en la verdad; la verdad sobre las condiciones de la muerte de cada cuerpo que tiene entre las manos, como si el discurso médico fuera el más legítimo para acercarse a la realidad biológica del ser humano y explicar su trayectoria. Sin embargo el médico reconoce sus límites con cierto cinismo: "La policía piensa que somos magos cuando nos piden estos detalles. Puedo empezar preguntando: ¿hora del inicio de la vida?" (Noriega 23). Estas observaciones apuntan un hecho que rebasa el aspecto meramente fisiológico para invitarnos a pensar, desde el mismo título, la limitada condición del ser humano a la hora de pretender controlarlo y saberlo todo con sus capacidades y herramientas intelectuales. En realidad, el ser humano, al contrario de lo que encarna el médico con sus aptitudes por analizar, interpretar y medir la realidad, no sabe nada. En estas circunstancias, el verso de Borges que sirve de título cobra particular relevancia: *De que nada se sabe* nos remite a la tradición del escepticismo desde donde pensar lo limitado del lenguaje y el conocimiento para entender y controlar la realidad.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

3 Poesía, escepticismo... y optimismo literario

Las estrofas del soneto *De que nada se sabe* de Borges[1] son tomadas a modo de epígrafes para introducir cada uno de los cuatro capítulos de la novela. Con este poema Borges reanuda con la tradición escéptica de la Antigüedad que tuvo una incidencia sobre las ciencias modernas y, más allá, sobre la manera de relacionarnos con la materia. Lo que no deja de llamar la atención es el desafío intelectual que propone esta filosofía, al hacer de la duda la herramienta del pensamiento. "La luna ignora que es tranquila y clara / y ni siquiera sabe que es la luna" nos dicen los dos primeros endecasílabos del soneto para subrayar tal vez la imposibilidad por alcanzar la plena conciencia de sí mismo. Si nosotros no podemos acceder a nuestra conciencia, menos aún a la conciencia o inmanencia de las cosas a las que sólo podemos nombrar, usando un sistema simbólico que necesariamente implica una mediación. De modo que este acto de apropiación por el lenguaje delata la distancia que nos separa de las cosas y su esencia, inasequibles, pues con ellas no podemos coincidir y, por lo tanto, sólo tenemos un conocimiento parcial: "No habrá una / cosa que sepa que su forma es rara". Así, como decía Pyrrhon, las cosas son indeterminadas, *indecidibles* en sí; no son más que aquello que percibimos, sentimos o decimos. Este principio de *indecidibilidad* gnoseológica traduce la imposibilidad para el hombre de tener un conocimiento seguro. Las cosas sólo pueden existir en el campo de nuestras representaciones, que no son sino mediaciones. La realidad es el resultado de la intervención y de las convenciones; la construimos. De ahí la idea de que nada se sabe. Lo único que se sabe a ciencia cierta es que a uno le toca morir.

La película difícilmente dialoga con el poema de Borges, de hecho, se ocultan todas las referencias literarias que aparecen en la novela, pero se entabla un diálogo con otro paratexto: la letra de la canción *Basta de llamarme así*, del grupo de rock argentino "Los fabulosos Cadillacs". El incansable estribillo *Cuando me toque a mí* se escucha en las últimas escenas de la película. En efecto, empiezan a confundirse el ruido de la sirena de la ambulancia con las primeras palabras de la canción. Alternan unos *travellings* hacia adelante que corresponden a la visión que se tiene de la ciudad, desde la ambulancia, con planos generales y planos americanos que enfocan a los habitantes

[1] Poema de Borges "De que nada se sabe":

La luna ignora que es tranquila y clara
y ni siquiera sabe que es la luna;
la arena, que es la arena. No habrá una
cosa que sepa que su forma es rara.

Las piezas de marfil son tan ajenas
al abstracto ajedrez como la mano
que las rige. Quizá el destino humano
de breves dichas y de largas penas
es instrumento de otro. Lo ignoramos;
darle nombre de Dios no nos ayuda.
Vanos también son el temor, la duda

Y la trunca plegaria que iniciamos.
¿Qué arco habrá arrojado esta saeta
que soy? ¿Qué cumbre puede ser la meta?

Incluido en *Obra poética 2*, Ed. Emecé Editores (Buenos Aires, 1977), Alianza Editorial. Biblioteca Borges BA 0020. Madrid, 1998.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584

de la ciudad que van paseando por las calles, sin rumbo, como si de un hormiguero se tratara. Estas imágenes dialogan musicalmente con la letra de la canción, igual que el texto de Noriega dialoga con el paratexto de Borges. Así, puede decirse que por medio de la adaptación, entran en comunicación el soneto de Borges con la canción de "Los fabulosos Cadillacs". Las dos fuentes, musicales y literarias, cumplen con su función paratextual y metatextual al aclarar y potenciar uno de los sentidos posibles de la película en un caso y de la novela en otro. El tono desencantado que hemos puesto de relieve con la nostalgia por un pasado hundido para siempre, las perspectivas de un futuro imposible, la dificultad por dialogar, las muertes brutales y salvajes, tiene que ver con la situación de un país en plena crisis pero también con la naturaleza profunda e íntima del hombre, reductible a su propio punto de vista y, por lo tanto, incapaz de dar con la verdad de las cosas. La errancia sería un rasgo ontológico que remitiera a la condición del hombre falto de sentido, rumbo y posibilidad de conocimiento absoluto. Si la duda puede ser positiva, aquí es angustiante por poner al hombre frente a sus límites y a una forma de vacío que también estetiza la película al filmar el estrepitoso deambular de los quiteños por las calles como si éstas no llevaran a ninguna parte, sino a la morgue, como lo hemos enfatizado. Si el hombre no puede dominar la realidad, menos la puede anticipar. Para colmo y mayor espanto, una nota refiere al final de la novela que el actor que interpretó el papel del médico, Manuel Calisto, fue asesinado en 2011 en su propia casa, por unos delincuentes "hijos de puta".

Frente a esta realidad horrible que compite con la ficción, sólo la literatura puede ser un remedio y una salvación. Después de leer las primeras frases de la novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, uno de los personajes declara: "si un escritor ecuatoriano pudiera comenzar así una novela, este país iría para mejor" (Noriega 162). Tal vez sea necesario inventar esa novela, pero lo que sí logra Noriega, al igual que Rulfo, es partir de lo local, en este caso la realidad urbana de Quito, y llevarnos a un plano más universal para resaltar rasgos de la condición humana, presa de una angustia existencial atemporal estetizada en la novela por una forma de condena a errar.

Referencias bibliográficas

Borges, Jorge Luis. "De que nada se sabe". Poema incluido en *Obra poética 2*, Madrid: Alianza Editorial, 1998. [Buenos Aires: Ed. Emecé Editores, 1977].

Gardies, René. *Comprendre le cinéma et les images*, París: Broché, 2007.

Gaudin, Antoine. *L'espace cinématographique*, París: Armand Colin, 2015.

Noriega, Alfredo. *De que nada se sabe*, Madrid: unomasuno, 2013.

Published in : Quintana C. (dir.) (2020), *Sujetos y escrituras de la errancia en América latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003584, doi : https://doi.org/10.17184/eac.9782813003584