

LA COMUNICACIÓN POÉTICA EN
NOVELAS A LA SOMBRA, DE JAVIER
VÁSCONEZ

POETIC COMMUNICATION IN *NOVELS TO THE
SHADOW*, BY JAVIER VÁSCONEZ

MERCEDES MAFLA S.¹

Recibido: 31 de enero de 2017

Aceptado: 6 de marzo de 2017

¹ Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Quito, Ecuador (mamafla@puce.edu.ec).



LA COMUNICACIÓN POÉTICA EN NOVELAS A LA SOMBRA, DE JAVIER VÁSCONEZ

POETIC COMMUNICATION IN NOVELS TO THE SHADOW, BY JAVIER VÁSCONEZ

Mercedes Mafla S.

PALABRAS CLAVE: Javier Vásconez, Novela ecuatoriana, Literatura

KEY WORDS: Javier Vásconez, Ecuatorian novel, Literature

RESUMEN

"La comunicación poética en *Novelas a la sombra*, de Javier Vásconez," es un artículo que tiene como fin indagar en algunos aspectos concretos del discurso poético y sus particularidades comunicativas, que propenden, por medio del lenguaje figurado de la

ficción (temas, personajes, narradores, manipulación del tiempo, etc) poner en evidencia la mirada particular del artista quiteño sobre el arte de contar y sobre sus contextos referenciales (Quito, sus valles, Barcelona o Nueva York).

ABSTRACT

"The poetic communication in *Novels to the shadow* by Javier Vásconez" is an article whose aim it is to investiga-

te in some concrete aspects of poetic discourse and its communicative peculiarities, which, through the figurative



language of fiction (themes, characters, narrators, manipulation of time, etc) in order to highlight the artist's particular

view of hometown and of valleys, Barcelona or New York).

INTRODUCCIÓN

El presente estudio parte de una pregunta general: ¿qué diferencia la comunicación usual de la comunicación poética o literaria y cómo esta se pone de manifiesto y cuáles son sus recursos particulares en tres *Novelas a la sombra*, del escritor quiteño Javier Vásconez (Quito, 1946)? Es pertinente, para iniciar esta búsqueda, recordar las cualidades particulares que Roman Jakobson atribuye a la función poética del lenguaje, cuya característica principal es la de centrarse en el mensaje como elaboración lingüística y estética y, a su vez, como medio para

crear en el receptor o destinatario una variada gama de emociones. Por lo tanto la comunicación poética tiene una funcionalidad distinta a las demás atribuidas al lenguaje que, como sabemos, se usan para comunicar el mundo objetivo, entablar relaciones cotidianas de intercambio entre las partes o hablar del propio lenguaje. La función poética, por su lado, impone al lector, en este caso de novelas, "un pacto implícito" que lo conduce a aceptar como "real" el mundo imaginario al que el autor le invita.

OBJETIVOS

Me propongo describir algunos de los aspectos particulares de la comunicación poética que se plantean en tres de las novelas cortas de Javier Vásconez, reunidas en *Novelas a la sombra*. Vásconez es un autor con una importante obra narrativa que empieza en 1982 con la publicación de su libro de cuentos *Ciudad lejana*, para continuar con otro libro de cuentos, *El hombre de la mirada obli-*

cua (1989); las novelas *El viajero de Praga* (1996), *La sombra del apostador* (finalista del Premio Rómulo Gallegos 1999), *La piel del miedo* (finalista del Premio Rómulo Gallegos 2010) y, más recientemente la obra en la que nos centraremos: *Novelas a la sombra* (2016) y *Hoteles del silencio* también de 2016.

Javier Vásconez diseñó el plan de ruta desde los inicios de su ya larga y

prolífica carrera literaria: crear un “universo unitario y cíclico”, dijo hace ya varios años de forma clarividente y vagamente redundante (un universo es en sí mismo unitario, digamos) y, sin duda, ha sido fiel a esta máxima. Este universo se ha ido expandiendo en órbitas cada vez más amplias y en variadas direcciones, pero ha conservado una esencia que se halla en la fidelidad del narrador a sus escenarios referenciales (el mundo visto desde un lugar de los Andes llamado Quito), la creación de personajes aislados en su lucidez testimonial, poseedores de una visión pesimista de la historia pero apasionada del amor o la creación, y una sabiduría formal conquistada gracias a su labor infatigable y al profundo conocimiento de la novela como género insubordinado por naturaleza.

A propósito de la reciente publicación en el Fondo de Cultura Económica de *Novelas a la sombra* (2016), Vásconez confesó:

El título del libro se debe a que, de alguna manera, mis novelas cortas están a la sombra de mis otros textos. *Jardín Capelo* podría decirse que es el jardín que le falta a *El viajero de Praga*. *La otra muerte del doctor* es una situación que ocurre poco después de que el protagonista Kronz llega a Ecuador, pero que no está narrada en

El viajero de Praga. *El secreto* fue, en un primer momento, un episodio largo de *El viajero de Praga*, pero el editor mexicano que iba a publicarlo me dijo que esa parte era otro libro, así que lo saqué, lo reestructuré y quedó como es actualmente. Y *El retorno de las moscas* estaba vinculado a mi libro de cuentos *Invitados de honor* (Vásconez, 2016, 15).

El universo se ha transformando en multiverso, como dirían los físicos actuales. Las novelas reunidas en este libro evidencian la condición hipotéticamente infinita de una historia en tanto puede ser fuente de inagotables vertientes. Hay solo que pensar en todas las “continuaciones” del *Quijote* o *Hamlet*, para recordar ejemplos obvios. Vásconez, lo sabemos, es lector de escritores de la totalidad: Faulkner u Onetti, dueños y señores de galaxias propias, aunque inevitablemente inconclusas; tan vivas que se rehacen alimentadas de sí mismas y, desde luego, de sus lectores.

En este ensayo voy a ocuparme de tres de las novelas publicadas en *Novelas a la sombra*: *El retorno de las moscas* (Quito, 2005), *Jardín Capelo* (Quito, 2007) y *La otra muerte del doctor* (2012). Sobre *El secreto* (1996), he escrito ya en su momento.

MÉTODO

Vladimir Nabokov, en su *Curso de literatura europea*, sintetiza con brillantez las tres claves para leer una obra literaria y a un escritor y para adentrarse en los mecanismos que ponen de manifiesto la complejidad de la comunicación poética. Cito al novelista y profesor ruso:

Hay tres puntos de vista desde los que podemos considerar a un escritor: como narrador, como maestro, y como encantador. Un buen escritor combina las tres facetas; pero es la de encantador la que predomina y la que le hace ser un gran escritor. Al narrador acudimos en busca del entretenimiento, de la excitación mental pura y simple, de la participación emocional, del placer de viajar a alguna región remota del espacio o del tiempo. Una mentalidad algo distinta, aunque no necesariamente más elevada, busca al maestro en el escritor. Propagandista, moralista, profeta: ésta es la secuencia ascendente. Podemos acudir al maestro no sólo en busca de una formación moral sino también de conocimientos directos, de simples

datos [...] Por último, y sobre todo, un gran escritor es siempre un gran encantador, y aquí es donde llegamos a la parte verdaderamente emocionante: cuando tratamos de captar la magia individual de su genio, y estudiar el estilo, las imágenes, y el esquema de sus novelas o de sus poemas. Las tres facetas del gran escritor —magia, narración, lección— tienden a mezclarse en una impresión de único y unificado resplandor (Nabokov, 1980, 211).

Voy a usar el criterio del insigne escritor ruso que además fue un profesor inolvidable de literatura (leer sus lecciones sobre los novelistas europeos, rusos y *El Quijote* después de tantos años así lo prueba), quizá porque Nabokov leía las obras literarias bajo supuestos naturales y profundamente anclados en la tradición de la crítica clásica. Una tradición que pone su atención en el texto, en sus valores intrínsecos, y además en su relación con la propia literatura, sin desconocer la “originalidad”, entendida ésta como un sentido de pertenencia (el origen), más que como una cualidad inaugural.

EL NARRADOR

Javier Vásconez ha declarado su afán de mitificar Quito. Desde *Ciudad lejana* (1982), su primer libro de cuentos, se ha consagrado a esta labor. Pero si en sus primeros cuentos hace un ajuste de cuentas con la ciudad aristocrática y decadente, y entra en contacto con una visión barroca del pasado, en su primera novela *El viajero de Praga* (1996) apuesta por una distancia del referente más cercano (su propia experiencia como hijo de una familia antigua y noble) para hacer un viaje a Quito desde la perspectiva de un exiliado radical. Esta estrategia le permitió ver el lugar de origen como un viajero estelar vería un nuevo planeta. El protagonismo testimonial del extranjero surge con el nacimiento del doctor Kronz, en el libro de cuentos *El hombre de la mirada oblicua* (1989), en el cuento "El jockey y el mar".

Kronz es una especie de conductor del propio exilio de Vásconez en su ciudad. A través de los ojos del médico checo entramos en el corazón de los secretos de un Quito fantasmagórico que se esconde y disimula. Vásconez ha dicho sobre su relación con la ciudad:

A pesar de haber nacido aquí, esta ciudad me resulta a veces tan ajena como si fuera desconocida. Vivir en Quito es como estar desterrado –es

decir, es una forma de exilio– en su propia ciudad. Esta parece ser una sensación muy común entre nosotros.

A fuerza de andar por sus calles opté por descubrirla a través de la literatura, pero mantengo una relación muy compleja con ella. Es probable que a causa de su caprichosa geografía, Quito se haya mantenido aislada, aunque, por otro lado, es un cráter donde se acumula todo tipo de prejuicios y terrores. Más de una vez he mencionado la destructiva y paralizante melancolía de sus habitantes. He hablado de su maledicencia, de esa pasividad (seguramente provocada por la cercanía del volcán), y de su extraña relación con el pasado y con el tiempo. Un buen día descubrimos que aquí no va a pasar nada, porque esto es una ilusión o quizá el delirio de un borracho. De ahí la preferencia radical por los tiempos verbales como el condicional y el subjuntivo, tiempos conjeturales. Por eso veneramos las promesas, no lo que vemos ni lo que hay entre nosotros, sino lo que va a ser (Vásconez, 2002, 32).

Vásconez explica su interés por dejar de lado la visión del realismo social que ha primado por décadas cuando se

trata de pensar en un Quito literario. Dice al respecto:

Hay escritores que supieron transmitir 'la densidad cultural y sociológica' de regiones como el Caribe, el Río de la Plata y también México, pero siempre me he preguntado –y es una inquietud muy personal– que ha pasado en los Andes. ¿Por qué este aislamiento? ¿Por qué nos continúan asociando al indigenismo? [...] el mundo andino –puede sonar escandaloso lo que voy a decir– aún no ha sido descubierto, ni siquiera por sus propios escritores (Vásquez, 2002, 33).

Entonces Quito guarda secretos inconfesables. Kronz es el primer espía que intentará descifrarlos. En la biografía del médico hay episodios de su infancia en los que lo vemos escondido hurgando los secretos de los adultos. Su profesión, ejercida después en los Andes, le permitirá ser testigo privilegiado de cuanto guardan bajo llave los habitantes de la ciudad que nunca se nombra, más que a través de sus fragmentos. Con la publicación de *El retorno de las moscas* (nacida a la sombra de los cuentos de *Invitados de honor*) la figura del espía es explícita: Vásquez trae a Quito al célebre personaje de John Le Carré, George Smiley, quien debe investigar el asesinato del diplomático ruso, Gregorivius, ocu-

rrido en la ciudad. La trama de la novela es sencilla: Smiley, retirado y siempre en conflicto con su esposa Ann, llega a Quito en donde, junto al agente norteamericano Philip Albee, busca las razones del asesinato del enemigo. En medio de la guerra fría, Smiley viene a las afueras de la Historia en busca de una de sus legendarias aventuras, pero solo se encuentra con un paisaje triste y sórdido.

El testigo se multiplica, en tanto la ciudad y sus gentes son vistas por el espía inglés, al que se suma el norteamericano (tomado de la realidad, pues vivió y trabajó en Quito por esos años), el ruso y el dueño del hotel Colón, Hugo Deller (personaje también referencial de la historia quiteña). Desde estos ángulos el espionaje es variado, aunque es la mirada de Smiley la que prima. A continuación la primera impresión del personaje en la nueva ciudad:

A esa hora el aeropuerto permanecía casi desierto. Smiley se preguntó si siempre tendría el mismo aspecto desolado [...] le dio la impresión de que algunos viajeros llevaban sentados en aquellos sillones, aguardando con aire ensimismado oír la voz de un funcionario o quizá la orden de una azafata que les indicara por dónde debían llegar a la oficina de inmigración. Había notado que tenían un aspecto insólito, disgustado, habla-

ban en voz baja como si temieran ser oídos. Tal vez intentaban pasar desapercibidos entre las autoridades, ejerciendo la facultad de ignorar lo que no querían ver y aceptando la condición de islotes humanos. A lo mejor actuaban así por miedo, y se comunicaban entre ellos casi sin abrir los labios, tan inmovilizados por el silencio como una estatua congelada en el tiempo [...] Smiley miró con indiferencia hacia la pista. No fue la exuberante vegetación de una jardinera colocada en la entrada, sino la débil iluminación de la sala y los almacenes contruidos con materiales baratos lo que le hizo pensar que había vuelto a un país de Europa del Este (Vásconez, 2016, 45).

Quito se transfigura a través de la literatura, como Vásconez ha dicho y gracias a la mirada del extranjero puede existir a partir de la comparación. El espía transforma a la ciudad andina en doble o reflejo de Budapest, como antes pudo ser de Praga. No hay capricho en esta asociación: es fiel a la experiencia de los actores, pero es útil para filtrar la cosmovisión del autor para quien la literatura es un territorio más allá de las geografías. Vásconez es lector acucioso de las literaturas centro europeas, desde Kafka a Sandor Marai, y siempre ha dicho que Quito tiene algo de esas ciudades

encerradas por la guerra fría y sitiadas por el comunismo. Vuelve a la idea en tono paródico y crítico cuando escenifica un encuentro entre el protagonista y Albee en el centro de Quito, en la Sociedad Agrícola e Industrial. Smiley espía también al norteamericano quien inicia la siguiente conversación sobre los comunistas locales:

—Se reúnen aquí todas las tardes. Vienen a partir de las seis –declaró Albee, quitándose las gafas-. Beben hasta altas horas de la noche, a veces bailan, juegan a las cartas y conspiran.

—¿Tienen algún poder?

—Nada de importancia. En pequeña escala controlan los sindicatos, la Casa de la Cultura. En una sociedad donde la combinación de la burocracia y la corrupción ha hecho que se atasquen todos los engranajes, los sindicatos tienen a casi todos los funcionarios públicos como aliados. De ellos dependen permisos, licencias, el papeleo de la comisaría, juzgados, bienes inmuebles, todo puede comprarse. Son demasiado pusilánimes para ambicionar más.

—¿Todos vienen aquí?

—No, sólo los dirigentes, porque aquí les llega el correo con el dinero de Moscú.

—Ah, ya veo. Los comunistas son



iguales en todas partes –dijo Smiley con fastidio [...] Es el espíritu comunista [...] No cambian aquí ni en ninguna parte. Todos conspiran con un lenguaje apocalíptico. Parecería que están fabricados en serie, con el mismo molde. A todos les gusta practicar diariamente el arte del terror, y poseen una inteligencia un tanto infantil, perversa, pero no dejan de ser los últimos mensajeros del cristianismo (Vásconez, 2016, 55).

Margarita Borja en su ensayo titulado “La literatura del espía” pone en diálogo a Vásconez con otros cultores del género de la novela negra:

El oficio de espía se confunde con el de escritor. Como dice el mismo Javier Vásconez: “Pienso que detrás de todo escritor hay un espía, un topo que se alimenta y se mueve en las zonas oscuras de la mente y los sentimientos” Sobre este mismo tema, que parece inquietar no solo a Vásconez sino a otros escritores como Paul Auster, Ian Mc Ewan y Javier Márias, Auster escribe: “El detective es quien mira, quien escucha, quien se mueve por ese embrollo de objetos y sucesos en busca del pensamiento, la idea que una todo y le dé sentido. En efecto, el escritor y el detective son intercambiables”. Del ojo del investigador

(*Private-eye*), y entonces del escritor, escribe Auster: “el ojo del hombre que mira el mundo desde sí mismo y exige que el mundo se le revele” (Borja, 2007, 26).

Finalmente, la investigación de Smiley terminará develando las razones del asesinato del espía y traidor ruso y, como suele pasar en el universo de Vásconez, nada hay de heroico en lo que ha hecho Gregorivius para merecer la muerte: se trata más bien de su sórdida afición a fotografiar a las mujeres de la ciudad y espiarlas en imágenes pornográficas. El proxeneta se ha enterado y termina cobrando su parte con la vida del ruso. La idea de que en los márgenes del mundo no acaece la gloriosa historia; de que en la ciudad andina todo gran proyecto deviene en aburrimiento y fracaso es constante en las novelas de Vásconez. Pienso en el gran hipódromo que planea el coronel Juan Manuel Castañeda que protagoniza *La sombra del apostador*. Su ambición choca con la realidad de los seres abúlicos que viven en el escenario del escritor quiteño. No hay posibilidad de ambición y grandeza, lo único que termina existiendo es una caricatura del sueño. El gran hipódromo se materializa en una construcción precaria hecha de una especie de cartón piedra. Detrás de este tema persistente en la obra de Vásconez hay una velada referencia al propio destino del



escritor ecuatoriano, su invisibilidad en el mundo y su lucha, entre cómica y trágica, de pertenecer a algo más grande.

El tema del extraño en un mundo clausurado y secreto está también en la novela *Jardín Capelo*. Ahora será la joven Manuela la que invada un territorio inhóspito: la vieja casa de hacienda de Capelo, la misma que ha sido de su familia y que en el presente se halla en ruinas. Vásconez regresa a través de la escritura a su propio jardín secreto, al lugar en el que fue feliz en la infancia: la hacienda materna de Los Chillos, bautizada como "capelo" (que según el diccionario significa "Sombrero rojo, insignia de los cardenales" o "dignidad de cardenal" o "Cierto derecho que los obispos percibían del estado eclesiástico", en fin) es decir es una palabra que no puede sino hacer pensar en un mundo barroco, el mismo que tan bien repasó y quemó el propio Vásconez en *Ciudad lejana*. Este escenario es periférico con respecto al centro, es decir a Quito. La novela usa este espacio de la misma manera que en *El viajero de Praga* (de ahí que Vásconez la considere a la sombra de esta) pues en ambas novelas Capelo es un referente de descanso y alegría y luz, frente a la lluvia y la neblina de la ciudad.

Manuela, no obstante, llega a una casa en ruinas, ese territorio venerado por los románticos a los que Vásconez conoce bien y con quienes comparte

mucho de su visión. Capelo es ahora su propio fantasma. La pérdida de este jardín fue para Vásconez determinante en su destino de escritor. Sin una pérdida tan dramática, quizá no se habría empeñado en recuperar o reinventar el tiempo perdido. Son varias las revisitas que el escritor ha hecho a este reducto de la memoria. He mencionado ya el episodio del verano del doctor Kronz y su amor en el verano andino. Manuela, en cambio, llegará a una casa desolada, cuidada por Saturnino, un misterioso y alcoholizado indio. Ella vive en la dimensión presente. El pasado está a sus espaldas y sucede en su propia dimensión. La historia de este pasado se cierne como un espectro sobre la joven que vaga por el derruido paraje y cuenta la llegada de un jardinero catalán (Jordi Sorella) al Valle andino. Este nuevo extranjero volverá a actuar como un filtro que destila los lugares comunes a través de los cuales se ve a Quito (pintada como uno de los círculos dantescos en esta novela), en contraste con la belleza tibia de los campos aledaños de Capelo. La historia de Manuela y la de Jordi suceden en las realidades paralelas de dos momentos diferentes que se rozan y se complementan.

Nuevamente el asesinato es el tema, pero este es un crimen que no se resolverá. Manuela nunca sabrá que Saturnino vivió enamorado de su tía Lorena y que esta al haberse enamorado de

Jordi, y compartido con él una intensa pasión, se convirtió en el motivo para matar al catalán. Los dos planos se van mezclando sin que los personajes lo sepan. La novela negra adquiere ribetes de novela gótica.

Saturnino Collaguazo se suma a la lista de asesinos creados por Vásquez. Pienso en Roldán, que nace en el cuento "Roldán, el misterioso" de *Ciudad lejana* y que luego será el protagonista de *La sombra del apostador* o en el asesino del cuento de "El hombre de la mirada oblicua" y, desde luego, en Camacho el sociópata de *El secreto*. Estos personajes son marginales que viven en silencio su profundo odio a los otros. Roldán es el hijo deforme de la estirpe de los Ruy Barbosa, esa familia que, al estilo de los Sartoris de Faulkner, serán recurrentes del universo de Vásquez y que representan la decadencia de la aristocracia criolla. Esta familia vuelve a aparecer en *Jardín Capelo*. Sobre Camacho (inspirado como se sabe en un personaje real) Vásquez ha confesado que lo recrea como un símbolo del poeta de la transgresión o del mal, poniendo nuevamente en evidencia el sustrato romántico de su poética. Esto decía el escritor en 2002:

El secreto está inspirado en un hecho real. Camargo fue un asesino de niñas que vivió un tiempo en esta ciudad. Era un hombre culto, sensible, a

quien le gustaba leer novelas. Cuando lo arrestaron llevaba en el maletín libros de Dostoievsky, Vargas Llosa y Sábato. *El secreto* es una investigación acerca de la maldad humana. Es decir, en el sentido en el que Rimbaud lo definió en sus cartas: "el poeta es el gran enfermo, el gran criminal, está en rebelión total contra las deidades celestes del orden y de la legislación llamada racional". Yo invertí las cosas al convertir a Camacho, el asesino de niñas, en un esteta o una especie de poeta del mal" (Vásquez, 2002, 63).

Cristopher Domínguez Michael dice a propósito: "*El secreto* es un relato de 1996 y el más "adolescente" de los libros de Vásquez". Adolescente desde la óptica dostoievskiana, es decir, universal. El ecuatoriano se atreve a presentar a un hombre del subsuelo que a la vez es un asesino de niñas, un enésimo Raskólnikov que encuentra en el crimen una forma de conocimiento, todo ello armado con una precisión de relojería" (Domínguez, 2016, 7).

El asesino de "El hombre de la mirada oblicua" es, por su parte, un ser enloquecido por la envidia y el deseo de la belleza, y en ese sentido es el padre de Saturnino; sin embargo Vásquez hace con este personaje una apuesta más alta: un personaje indígena es presen-



tado como un ser rencoroso y ávido de venganza. Se podría ver en él un hecho políticamente incorrecto, pero Vásconez ha insistido en que más que una aparente respuesta al maniqueísmo del indigenismo, su personaje es una recreación de antiguos hombres de las historias nórdicas, salvajemente unidos a la naturaleza. Transcribo un párrafo en el que se caracteriza a Saturnino como una auténtica fuerza oscura del bosque opuesta al mediterráneo Jordi quien, ya en Capelo:

Se detuvo entre los árboles a escuchar el rumor de la corriente. Un riachuelo de aguas diáfanas, burbujeante, corría impetuoso entre las piedras. A unos pasos de él creyó ver a Saturnino. Bajó por una pendiente que lindaba con una playa cubierta por una hilera de sauces agitados por el viento. Se quedó escuchando el aleteo de unas garzas paradas sobre unas piedras elevadas en medio del agua. En constante acecho, Saturnino lo siguió a una prudente distancia. Sorella cerró los ojos para reconstruir la escena de la noche anterior [...] A su mente volvió la figura incrementada de Saturnino desde el umbral de la imaginación. Iba descalzo, con el pecho desnudo y la cara mojada por la casi impalpable llovizna del amanecer [...] Saturnino había surgido de la oscuridad y ahora competía con la

fuerza del viento. Lo vio correr y saltar ante sus ojos sobre la tierra húmeda, y por unos instantes se sintió un intruso capaz de fisgonear y descubrir desde un lugar privilegiado la intimidad del enigma de aquel hombre. No fue la desmesura de sus ojos bajo el fulgor de las estrellas, ni sus pies hundidos en el barro lo que le llamó la atención, sino las palpitantes venas de sus sienes (incapaz de controlar el impulso de su cuerpo y detener su inminente caída) al agacharse para tomar con sus manos toscas, enormes, de uñas duras como garfios, un puñado de tierra para llevárselo a la nariz, como si con esa representación deseara exorcizar el miedo ante los demonios ocultos en el bosque [...] Después de algún tiempo oyó decir que Saturnino vivía en una choza oscura, lóbrega, con el tejado a punto de hundirse, situada en la orilla boscosa del río. Decían además que se alimentaba de algas y raíces extraídas del fondo, de conejos cazados por la zona, de chochos comprados en el mercado, y que preparaba una venida terrosa, hedionda, con la que tomaba posesión del espíritu de la jungla. También corrían rumores de que cada día iniciaba un ritual a la caída de la tarde, de pie frente a la cordillera, al tiempo que daba saltos y bailaba desnudo en el claro del



bosque. Al parecer se quedaba quieto, inmovilizado, llorando a gritos como si acabara de nacer. Cuentan que adquiriría entonces la dimensión de un hombre libre, descomunal, con un poder casi visionario tras haber ingerido la bebida preparada a fuego lento con raíces extraídas de la selva. Tan espesa era que se le pegaba al paladar, y apenas probaba el primer sorbo su mente trastornada emigraba hacia otras dimensiones, en tanto bailaba abrazado con la muerte (Vásconez, 2016, 23).

En *El viajero de Praga*, Vásconez había usado al extranjero para mirar a los indios. El doctor Kronz se encuentra con un habitante del páramo que se le acerca, vestido con un poncho de aguas, y lo describe como un vampiro. Algo parecido sucede con lo que Jordi trasmite al lector, en tanto mediador del narrador. Y es nuevamente el personaje más recurrente de Vásconez quien aparecerá en la última novela del autor: *La otra muerte del doctor* y lo hará como protagonista y testigo. La historia esconde también un secreto. El asesinato vuelve a ser tema central, aunque esta vez no queda sino en intento. Kronz ha vivido una historia a espaldas del lector. En un capítulo no contado antes, ha tenido otra historia de amor y de ella ha engendrado un hijo, aunque él médico no lo sepa antes de

llegar a Nueva York, donde sucede parte de esta nueva aventura. Kronz se convertirá en investigador o lector de su propio pasado y develará la trama paralela de un hijo desterrado en la enorme ciudad, un hijo que ha alimentado, sin que el padre lo sepa, un sistemático rencor y se ha convertido en una variación de los asesinos de Vásconez.

El vengativo Lionel ha sufrido las desgracias de una infancia desdichada. Es otro testigo (Mr. Sticks, el asegurador) quien va narrando la vida del muchacho. Su madre, Cecilia Cortez, emigra a Estados Unidos, cuando el niño es pequeño:

—Sabemos muy poco dijo Mr. Stick—. Sabemos que Cecilia lo dejaba encerrado en el apartamento cuando salía a trabajar, porque no tenía dinero para pagar una guardería. Entonces el niño se ponía a gritar aporreando la puerta. Un negro le respondía golpeando del otro lado, golpeando del otro lado [...] Cecilia lo encontró lastimado porque el niño había visto en la televisión la película de Moby Dick. Se convirtió en arponero: arremetió contra los pocos muebles, se tatuó con los cuchillos de la cocina, sin importarle el dolor. Fue la primera vez que lo llevaron a un hospital (Vásconez, 2016, 88).

Ahora los Andes son recreados desde el recuerdo de Kronz y su antiguo romance. Ya no está en el feliz Valle de los Chillos, como en *El viajero de Praga*, sino en el páramo. El paisaje es amenazante y tiene reminiscencias de la novela gótica, en la cual la naturaleza actúa como un enigma peligroso. Kronz, en el lado oscuro del tiempo, repite las experiencias. Si antes vagaba feliz con Violeta y la amaba en un viejo auto abandonado en medio del campo, ahora halla o recuerda haber hallado, un viejo avión estrellado en la cordillera:

El doctor experimentó un relámpago de frío al iniciar su caminata en el páramo. Tomaba impulso y respiraba con pesadez a cada paso que daba. De todas las humillaciones a las que la vida le había sometido, ninguna le había provocado mayor aflicción que el hecho de respirar como un asmático para hurtarle un poco de oxígeno al aire. Por fin había emprendido la marcha hacia el límite nublado de la cordillera, tratando de apurar el paso, pero el aire era tan denso que parecía retenerlo [...] alcanzó a ver entre los frailejones las alas destruidas de un avión. De todos los insectos que habían volado impunemente por aquella apartada región del mundo, supuso que aquel aparato con el tren de aterri-

je estropeado y la hélice clavada en la arena era el único que le resultaba familiar (Vásconez, 2016, 90).

Así como Vásconez es un novelista fiel a su afán de integrar el espacio psicológico y natural de Quito y los Andes a la tradición de la novela, también es muy cuidadoso en su conocimiento de la naturaleza propia de estos ámbitos. Como el verano llega a la ciudad de *El viajero de Praga* con los arupos en flor y se cierra con la lluvia melancólica, también en *La otra muerte del doctor*, esa naturaleza es sublimada; en este caso a través de los poemas que la profesora Cecilia escribe y que Kronz intentaba entender y, ahora recuerda desde Nueva York: "Eran las aguas cristalinas del río / Así probamos el primer capulí del verano / Ante mi ignorancia el mundo giraba aturdido a nuestro alrededor". Y este otro en el que la visión romántica de la naturaleza también se evidencia: "Y vendrán los cuervos aleteando en medio del campo, vendrán con los ojos de la noche a verificar si tú y yo nos hemos ido" (Vásconez, 2016, 98).

La naturaleza del páramo es central en esta novela. Una atmósfera de pesadilla se cierne en el recurso. El doctor no puede respirar entre las montañas y este hecho lo marca a tal punto que cuando va a Nueva York lo hace para dar una charla sobre el "mal de altura". Y en las alturas no solo falta el aire, sino



empieza una pesadilla paralela: algunos niños empiezan a desaparecer. Kronz recuerda esta historia que marca a la profesora Cecilia y empieza a llenarla de miedo. Como en una novela negra, los malos augurios crean un clima de temor hasta la llegada del intento de parricidio que es el acontecimiento de la obra. Los niños que desaparecen y luego aparecen muertos son un antecedente de este hecho y así los recuerda Kronz:

En su mayoría, eran niños campesinos que venían de algunas casas dispersas por los alrededores, pero también estaba el alemán que llegaba con las rodillas rojas por el frío. Era hijo de un biólogo que vivía en una antigua casa de hacienda y se desplazaba de un lado al otro anotando en un cuaderno la actividad de los cóndores de aquel páramo.

–Hicieron todo para ayudarlo –le confió Cecilia mientras rompía un

huevo en el sartén–. Pero tuvieron que encerrarlo en una casa del pueblo. El padre estaba como enloquecido, lo encontraron semicongelado junto a un árbol. Cada mañana subía con una carabina a la cima de unos peñascos donde se juntaban algunos cóndores con sus presas. Pensaba que iba a descubrir en las garras de uno de ellos el cuerpo inerte de su hijo (Vásquez, 2016, 102).

Vásquez se ha impuesto una meticulosa labor de mitificación de su ciudad privada, de su naturaleza y de su gente. Las novelas que sigue escribiendo han sido fieles a este afán. Ha recreado desde los márgenes, (desde la propia literatura y desde el extrañamiento que experimentan sus personajes) el mundo andino para incorporarlo a la historia de la novela, para criticarlo y para comprenderlo.

EL MAESTRO

Vuelvo a Nabokov para quien el escritor fuerte tiene “maestría” y pone en juego un concepto que nos remite a la visión que este tiene del mundo. Cito nuevamente al ruso, quien dice, a propósito: “Una mentalidad algo distinta, aunque no necesariamente más ele-

vada, busca al maestro en el escritor. Propagandista, moralista, profeta: ésta es la secuencia ascendente. Podemos acudir al maestro no sólo en busca de una formación moral sino también de conocimientos directos, de simples datos...”. En este sentido, intentaremos describir



algunos rasgos del pensamiento de Vázquez, encarnado en sus novelas. Para ello empezaré remitiéndome al ensayo de la profesora de la Universidad de Salamanca, Eva Guerrero, titulado "En el abismo de Vázquez: el fin de la utopía". Ella resume admirablemente la cosmovisión del autor en los siguientes términos:

Dentro de su ya extensa obra narrativa se entrecruzan tres temas esenciales: la distopía, el viaje y la debacle existencial. Junto a ellos la falta de toda esperanza, la inutilidad de todo gesto de redención y la perenne enfermedad del que apuesta su vida desde el vacío, desde el convencimiento de la imposibilidad de la utopía. Sus personajes instalados en la inacción, pero claramente dibujados, apenas una pincelada basta para transmitir el desolado mundo en el que se encuentran ubicados. Los seres humanos que pueblan sus historias son viajeros, apostadores, espías, en todo caso seres que buscan fuera de sí, porque en su interior ya no se encuentra la esperanza o no reside ninguna fuente efectiva de búsqueda [hay una] tendencia al fatalismo, al pesimismo. Una atmósfera de decadencia [...] su crisis existencial se debe a la incapacidad para actuar más allá de su propia supervivencia, al desinterés para realizar acciones

que conlleven cierto heroísmo [...] Vázquez nos trasmite –si bien decíamos no hay una crisis profunda de agonía existencial– la alienación del individuo no centrada en su pertenencia a la periferia, sino una alienación marcada por la despersonalización; personajes como nuevos "extranjeros" camusianos en una sociedad cada vez más globalizada y, al mismo tiempo, sujetos a nuevos horrores. Asimismo de un modo camusiano hay en los personajes de Vázquez un sentimiento de "caída" (Guerrero, 2007, 122).

Se desprende de este párrafo la visión oscura que Vázquez trasmite del mundo al que ha mitificado transgresoramente, es decir desde la crítica. Insisto en la visión romántica que está detrás del existencialismo que Guerrero detecta en la obra del quiteño. Sin embargo hay resquicios por entre los cuales se filtran rayos tenues de luz. Si bien la impresión general es la de un universo mítico (en el que todo se repite con variaciones leves) sometido a la fatalidad del fracaso, hay también significativos matices. Sin ellos la obra resultaría plana y carecería de las sombras justas para apreciar la oscuridad que envuelve a los personajes, pero también los destellos momentáneos, los contrastes justos en el cuadro. Ciertamente la redención,

el heroísmo, la bondad escasean en el universo cíclico de Vásconez en donde abundan el crimen, la traición y el miedo que todo lo inmoviliza; pero no se ha destacado el efecto momentáneamente iluminador de la creación amor, el trabajo o la naturaleza en esta obra donde todo parece fluir sin un fin.

En *El retorno de las moscas*, novela explícitamente metaliteraria, Vásconez despliega su lado más pesimista. Smiley representa el fracaso de la Historia; la imposibilidad de cualquier claridad moral en el ámbito de una guerra silenciosa y con la característica única que podría ser definitiva. La guerra fría, como cualquier otra guerra, es el escenario privilegiado en el que el poder se pone en escena teatralmente. Desde Homero hasta Shakespeare, es en la batalla en donde los hombres se prueban a sí mismos, crecen o fracasan; pero en las burdas batallas, casi burocráticas, de la guerra entre el capitalismo y el comunismo, los bandos dejaron de ser tan claros y, por ende, heroicos. Smiley está lejos de otra heroicidad que no sea la de cumplir su trabajo y soportar un nuevo mundo en el que todo lo conocido ha quedado en derruido. Smiley representa este espíritu. Su creador, John Le Carré, lo concibe como una criatura para quien la victoria es siempre amarga, como un hombre atrapado en un amor marcado por la traición; pero al mismo

tiempo, como un leal trabajador que se juega la vida cumpliendo su ambiguo deber. Vásconez lo hace venir a Quito como testigo y como imposibilidad. Ya señalé que la misión de Smiley en los Andes deviene en parodia. ¿Cómo podría suceder algo determinante en un lugar tan marginal como Quito?

Vásconez, no obstante, pone en el espía "casi perfecto", como lo llama, algo de él mismo y su visión, en tanto acentúa sus rasgos existencialistas. Es inevitable recordar a Unamuno en el episodio en el que el Smiley de *El retorno de las moscas* se encuentra con Le Carré y conversan. Desde luego, el capítulo tiene mucho de manifiesto literario o devela rasgos de la poética del propio Vásconez, quien entiende el poder que esconde el acto de crear un personaje y que este, a su vez, traspase el libro. El autor quiteño ha confesado que la creación de Kronz le salvó la vida. Lo entiendo en tanto el personaje del médico checo encarna al Extraño, a aquello que se opone al propio creador y a través del cual el novelista tiene acceso al misterio de ser realmente otro. Transcribo un fragmento del encuentro entre creador y criatura, en versión del lector-autor: Javier Vásconez:

En cuanto Smiley entró al despacho, Le Carré se apartó del escritorio para saludarlo. Le habló con serenidad, acentuando con impecable cortesía

ciertas palabras. “Vaya, qué sorpresa. ¡Cuánto tiempo sin verte, George! han pasado casi dos años desde tu última misión en Berlín”, sonrió distante [...] Le Carré era elegante y muy agudo a la hora de emitir un juicio, de hacer el balance de una situación [...] Más de una vez se había comportado con él como si lo conociera de toda la vida, como si fuera el producto de su propia creación. Lo había dotado de una identidad que encajaba con los intereses de Circus, es decir lo había ido modelando para el espionaje con la voluntad del artista.

Durante unos instantes, ninguno de los dos habló. Ambos preferían analizar al otro en un silencio surgido no el respeto mutuo, sino del fastidio o acaso de la desconfianza.

—Ha sido una acción sucia, muy sucia John. Pero ya está hecha, y entiendo que esas son las reglas del juego. ¿Qué quieres? [...] Tratas de convencerte a ti mismo de que soy importante para ti. Porque la batalla contra el comunismo, sin importar los métodos usados, es lo único que cuenta. Tú siempre estás en guerra, ¿no? Por lo menos has sobrevivido...

—Cálmate, George. Supongo que sigues dedicado a leer a los poe-

tas barrocos alemanes... (Vásconez, 2016, 47).

La explícita exposición de los referentes literarios y el elemento metaliterario son en Vásconez constantes, pero se alejan, según él mismo pretende, de la novela de la generación posterior a la suya, sofocada quizá por lo libresco. A propósito transcribo un fragmento de Wilfrido Corral, en su ensayo “Vásconez y el retorno del escritor como espía en los Andes” en el que se esclarece este sensible aspecto:

Hace poco he tenido varias discusiones con Vásconez acerca de la presencia de lo libresco en la nueva narrativa hispanoamericana, sobre todo la de la generación que sigue inmediatamente a la suya [...] Si su postura ante el ensimismamiento de la autoficción o metaliteratura (estas no son siempre lo mismo) no cuaja continuamente con la mía [...] la diferencia es de matiz, no de principio. En lo que sí coincidimos, él como practicante, yo como crítico, es que lo libresco puede ser una maldición para los nuevos escritores apurados, porque se ha llegado al punto en que la oscuridad rebuscada (¡qué falta nos hace Borges!) es la nueva virginidad [...]

Es entonces cuando *El retorno de las moscas* sale al proscenio, para convertirse en un texto ejemplar ante el aluvión de novelas cortas agobiadas por la "literatura en/con literatura". En esta novela del ecuatoriano la literatura no es un ejercicio cognitivo, sino un conglomerado de posibles referencias en que no se pierde la voz original del autor ahora reconocible [...] En última instancia la voz distingue varias realidades, y su desciframiento depende de los talentos: el del autor como individuo ante la tradición, como quería T.S. Eliot, y el de los lectores. Es en la manipulación de esa conjunción en que yace el talento de nuestro autor (Corral, 2007, 76).

Si, por una parte, el deber o el trabajo, son fundamentales para los protagonistas de Vásconez y estos les consuelan del tedio y el fracaso; el deseo o el amor, actúan como oasis en medio de la desdicha esencial. En este sentido sus héroes se diferencian de los habitantes de la ciudad que parecen ser inmunes al amor o a la acción. En Quito, Smiley revivirá la antigua lucha contra su antagonista: Karla el invisible espía ruso. Aunque el clima de fracaso acosa al personaje de Le Carré, Vásconez va a concederle una secreta y extraordinaria victoria: de entre las fotos de Gregorivius, Smiley encuentra una fotografía con el rostro descono-

cido de su enemigo y así "la existencia de esas fotografías compensaba su viaje a la ciudad andina". Al fin podía ver el rostro tantos años adivinado: " 'La vanidad te mató, Karla, la vanidad'. En la mente de Smiley se mezclaron algunas de las fotografías con los recuerdos del encuentro en Hamburgo [...] Al examinar con detenimiento la fotografía descubrió el punto débil de su rival. Por fin había visto su rostro humano [...] ¿Demasiado viejo ya? ¿Sentía temor de iniciar la cacería?" (Vásconez, 2016).

La fotografía ha sido un motivo recurrente de la narrativa de Vásconez. Él mismo la practicó y luego la ha usado como recurso evocativo permanente. Sobre esta relación el autor confiesa en una entrevista:

Desde muy joven estuve vinculado con la fotografía. En las casas donde viví siempre encontré fotografías de niños muertos, algunos álbumes de familia, fotos de ciudades como París, Berlín, Buenos Aires, Madrid y Roma. Bellas fotos en blanco y negro que me ofrecían la posibilidad de soñar y hacer viajes prolongados. La fotografía es una especie de metáfora de la memoria y del tiempo. De este modo iba armando mi propia ciudad, a la vez que me preguntaba quién era la pareja sentada en una estación de tren a la cual yo había empezado a

dotar de una historia mientras miraba fijamente desde el pedazo de una cartulina. A menudo me he valido de ella como un recurso narrativo, además cumple la función no sólo de evocar el pasado, sino de mostrar un escenario con la ironía y los matices propios de su arte. Si la utilizo en mis libros, es porque deseo apartarme del tiempo estrictamente narrativo, a fin de crear una atmósfera y una situación de ambigüedad (Vásconez, 2002, 76).

Así como el logro profesional de Smiley le salva momentáneamente del horror de su tiempo y del matrimonio malogrado con su esposa; en *Jardín Capelo* es el amor entre Jordi y Lorena lo que permite crear el contraste necesario entre la ciudad andina, inmóvil y amenazante, y el valle cálido y edénico donde se construye el jardín. La descripción de la ciudad y sus gentes nos permite oír nuevamente al propio autor y su visión crítica y deprimente a propósito. A continuación el momento en el que Sorella, estando en una cantina, ve a los habitantes de la ciudad sin entenderlos:

A Sorella le importunaba el bullicio excesivo o el hecho de que ninguno de sus vecinos de mesa hablara abiertamente con él, opinaba que los hombres inventaron el alcohol

para comunicarse entre sí. Por eso celebraba el ritual de la noche y de la bebida, con el telón de fondo de la música que asaltaba los sentidos y lo confundía. En vez de ponerse a hablar confiadamente con quienes estaban con él, vio ojos de mirada turbia, malignos y vigilantes, mientras las mesas y las sillas de su entorno cambiaron bruscamente de forma [...] Detrás de esos rostros sumidos en el alcohol, Jordi tuvo la intolerante convicción de que la visión fragmentada de la cantina preludeaba el inicio de su muerte (Vásconez, 2016, 51).

En oposición a la ciudad está el jardín y en él la naturaleza protege el amor que es el único remanso en las historias de Vásconez. Pero el amor es fatalmente estropeado. En *El viajero de Praga* el amor del protagonista con Violeta dura un verano, luego de haberlo vivido la enfermera vuelve a su matrimonio y el doctor a su vida solitaria en la ciudad. La visión que Vásconez tiene del amor está muy cerca de la que expresaba Juan Carlos Onetti en su obra. El quiteño ha dicho sobre el maestro uruguayo: "Quiero señalar su sabiduría y lucidez para ver la vida. Sobre todo deseo referirme al gran escritor de ficciones amorosas. Nadie ha escrito como él acerca de los estragos del tiempo y de la ruina del amor. Basta que Onetti hable de amor (lo hace

a menudo, yo diría que siempre) para que empecemos a temblar. O al menos, cuando habla de un determinado tipo de amor..."(Vásconez, 2002, 33).

En *Jardín Capelo* el esplendor es también pasajero. Mientras dura, se lo describe con muchos de los recursos románticos: el dolor del deseo, la naturaleza como escenario idílico, pero peligroso, y la amenaza del otro (Saturnino) que es como una fuerza escondida y siniestra. A continuación un fragmento en el que se pone de manifiesto lo dicho:

Abandonaron la huerta y caminaron hasta un declive de helechos que conducía al río. De abajo venía una brisa húmeda y reconfortante con olor de algas y piedras mojadas. La tarde con un cielo de nubes se deslizaba sin sobresaltos [...] Cuando llegaron al borde del barranco ella desapareció sorteando una empalizada de carrizos, durante el fugaz tránsito de la tarde hacia la noche. Después lanzó un aullido salvaje que se extendió como una herida por la garganta del río. A los pocos instantes el eco regresó ondulando por encima de los árboles hasta sus oídos, compitiendo con el aleteo de las garzas y el rumor del agua mientras se desplazaba por el lecho del río.

Otras tardes se dieron cita en distintas zonas del jardín. Con un vestido

de piqué blanco, haciendo las veces de escudo, al tiempo que el balanceo acampanado de la falda le protegía de las miradas, Lorena iba adelante presidiendo la caminata [...] Una tarde, mientras contemplaba el aire rasgado por el resplandor de los nevados, la oyó decir con voz desolada, esquivando una buganvilla al avanzar hacia él.

—¿Todo este tiempo estuviste trabajando? (Vásconez, 2016, 53).

El amor y el trabajo son el consuelo. Jordi trabaja en el diseño del jardín, mientras se enamora de la muchacha; pero el presagio de la muerte se cierne sobre ellos. Jordi es, a su manera, un artista, como lo es Smiley o Kronz, todos obsesionados con hacer bien su trabajo. Vásconez ha dicho alguna vez que en la novela escrita por ecuatorianos no existen muchas referencias al mundo laboral. Su generación quizá tendió más a una novela subjetiva en la que las exploraciones existencialistas pueden haber puesto de manifiesto una constante desconexión con experiencias como el trabajo justamente. Otra variación de este rasgo es la persistencia de personajes fuertemente ideologizados que suelen ser artistas o intelectuales desafectos a la acción. Sobre su generación Vásconez ha dicho:

En el contexto latinoamericano no veo ningún ecuatoriano a la vista. En ese sentido, nuestro aporte a la literatura ha sido más bien modesto. La mayoría de las novelas ecuatorianas son tan discursivas, tan forzosamente inteligentes y están tan cargadas de ideología y de lugares comunes que, en mi opinión, nacieron muertas.

Que descansen en paz. No obstante hay excepciones. Pienso en *El rincón de los justos*, *Pájara la memoria*, *Sueño de lobos*, *Polvo y ceniza* [...]. A quienes escribimos hoy día nos ha tocado un camino bastante duro: seducir y conquistar un público que, en términos generales, ha sido indiferente por muchos años hacia todo lo ecuatoriano [...]. A la novela ecuatoriana la encuentro demasiado pudorosa, y eso ha hecho que su lectura a veces sea difícil, aburrida, porque le falta despertarse y liberarse de prejuicios...(Vásconez, 2002, 12)

Vásconez es un novelista para quien el conocimiento del mundo es sustancial. No todo sucede en el interior del personaje, no hay en ellos la idea fija y la superioridad del intelectual tan presente en la novela de sus colegas. Si por una parte la realidad a la que hace referencia (Quito, los Andes) parece neuróticamente detenida, sus héroes son

hombres de acción, aunque muchas veces esa acción sea la del apostador o el asesino, en todo caso son criaturas que intentan escapar de la inmovilidad. No es entonces casual que sea el extranjero quien aparezca como contraste a la inacción de los habitantes del mundo de Vásconez, pero también a una novela que se ha empeñado en presentar personajes quietos, derrotados, muchos de ellos, o simplemente desdibujados por su linealidad. Además hay que señalar la admirable mirada de Vásconez al mundo femenino. Las mujeres de su novela son, ciertamente, objetos de deseo, pero también sujetos que apuestan con igual valor y desesperación. Alejandro Querejeta le preguntó a Vásconez sobre este punto: "*La caracterización de tus personajes femeninos a veces es más vigorosa que la de tus personajes masculinos, ¿es cierto? ¿A qué lo atribuyes?*" El autor respondió: "No creo que sea algo premeditado. En todo caso, me alegra saber que he caracterizado a las mujeres con el mismo rigor que puse en el doctor Kronz o en el coronel Juan Manuel Castañeda. Aunque sí, puede que haya sido más cuidadoso con ellas. Pero no estoy seguro de haberlo conseguido" (Vásconez, 2002, 24).

Lorena es caracterizada desde la mirada de quienes la desean. La mirada de Saturnino es la más inquietante. Recuerda, quizá, a la del personaje del ya

lejano cuento “El hombre de la mirada oblicua”, de 1989, en el que un hombre enfermo de odio termina asesinando a una joven hermosa que baila con alegría, por el hecho de no poder tenerla. La obsesión de Saturnino reviste similitudes características:

Ir detrás de Lorena fue su única obsesión, era una labor de todos los días [...] De cara frente al revestimiento del retrete, con la mirada puesta en el espejo roto y una bandeja llena de hojas de eucalipto, le bastaba deslizar su mano derecha y tocar la superficie de cal para revivir el recuerdo de la niña. Tales pensamientos generalmente hervían y permanecían arraigados en su mente, mas siempre iban dirigidos a la niña, la misma niña a la cual debía hundir y tal vez acariciar entre el lodo de la letrina (Vásconez, 2016, 134).

En *La otra muerte del doctor* la visión pesimista de Vásconez se mantiene, aunque de forma tal vez más serena. El doctor Kronz parecería haberse “aclorado”. Sus angustias existenciales dejan de estar en primer plano y su soledad y exilio son vividos con una especie de sabiduría. En esta reaparición, Kronz está ante su “otra muerte”, lo cual implica que ha habido una anterior. El título remite, a un episodio de *El viajero de Praga* que

se refiere a la muerte por suicidio de la madre de Kronz, el mismo que se vuelve a narrar de una manera más distanciada y calmada. Aquella fue la primera y más terrible muerte del doctor. Ver a su madre lanzarse al río Moldava terminó con la mujer, pero también con la inocencia del futuro médico y tal vez con sus posibilidades de ser feliz. Mientras está tirado en el suelo, después de haber recibido el disparo de su hijo, Kronz revive el recuerdo:

Evocó la imagen de una mujer cayendo en las aguas cenagosas del río Moldava. Durante muchos años esa visión recurrente, discontinua, había ocupado un lugar privilegiado en sus recuerdos. Con la angustia y el frío congelando sus labios, divisó a la mujer que había saltado desde el puente. En aquella visión fugaz y terrible reconoció de inmediato a su madre. A su derecha, sobre las aguas del río, vio el porvenir, y acaso ésa fue la primera muerte, la que lo marcaría por el resto de su vida. Ahora la muerte había vuelto en pleno día, obstinada, imperturbable, casi familiar, con el desquiciado disparo de un revólver mientras escuchaba a su lado los gritos de algunos transeúntes y la sirena de una ambulancia que avanzaba por la avenida Atlanta (Vásconez, 2016, 146).

En un plano más simbólico, Christopher Domínguez Michel dice, a propósito del personaje: “el doctor Kronz a veces nos espera al doblar una esquina. Sea en Quito o en Nueva York. Desde esa orilla urbana del río Hudson [...] el doctor Kronz se busca a sí mismo, pero también es requerido por íncubos o súcubos, como si la suya fuera vida casi eterna que, como si su aspecto ‘actual’, el otorgado por un escritor ecuatoriano, fuese solo un avatar del judío errante” (Domínguez, 2016, 6).

También en el plano simbólico “el mal de altura”, que es el tema de la conferencia que Kronz va a dar en Nueva York, resulta no solo un tema del trabajo del médico, sino también de su memoria. Los amores con la profesora Cecilia estuvieron marcados por la experiencia de trabajar a casi tres mil metros de altura. El “soroche” como se lo llama en quechua, es en alguna medida el síntoma extremo de vivir literalmente en las nubes. Con un tono menos onírico y metaliterario que *El viajero de Praga, La otra muerte del doctor*, permite ver el lado activo del personaje, su vinculación con la realidad de los Andes y su afán por entenderla.

Javier Vásconez transmite, a través de su obra, una visión dura del mundo; en su universo no cabe el humor, pero sí los remansos de calma otorgados por el amor y la acción, aunque esta sea inútil, pienso en la máxima que Borges heredó

de su contacto con la ética anglosajona y que el quiteño comparte: “Toda obra humana es deleznable, pero su ejecución no lo es”. La acción permanente, la sensación de continuidad lenta, pero constante que ha diseñado Vásconez, refleja la desconfianza en las conclusiones, de ahí que el tiempo (gran protagonista de una obra que se ha desplegado a lo largo de décadas) permite ver un universo con pasado propio y siempre dispuesto a seguir su cauce. Quizá detrás de esta persistencia (que también habla de la propia fidelidad de Vásconez a la escritura como camino de salvación individual) se esconda una cosmovisión menos pesimista que la que a primera vista se percibe en su obra. El escritor ha dicho, a propósito de su relación con la escritura:

Pretendemos aclarar el misterio de una vida escribiendo acerca de ella, aunque ningún escritor –ni siquiera el más talentoso– es capaz de descifrar remotamente esa vida en su totalidad. Quizá por eso seguimos escribiendo. Los escritores incursumos como topes en la conciencia. Escribir es una forma de conocimiento y espionaje. Ahora conozco mejor al doctor Kronz por haber estado cerca de él cuando escribía la novela... Como cualquier escritor trabajo con emociones y sentimientos [...] La literatura se nutre de carencias y de si-



lencios, de incógnitas, de cosas a veces no registradas por la palabra [...] Literatura es todo lo que se oculta entre líneas, y es residuo de realidad. Los escritores estamos obsesionados por el dolor, las enfermedades, la

muerte, el tiempo, la codicia, el amor y los sueños de los hombres. En definitiva, son las mismas interrogantes de cualquier época y, en esencia, es el germen de la literatura de ahora y de antes (Vásconez, 2002, 31).

EL ENCANTADOR

Nobokov, de quien he tomado las sintéticas ideas que guían este artículo, insiste en que la clave de una obra literaria está en el conocimiento de los recursos propios del arte. Repito la cita del novelista ruso: "un gran escritor es siempre un gran encantador, y aquí es donde llegamos a la parte verdaderamente emocionante: cuando tratamos de captar la magia individual de su genio, y estudiar el estilo, las imágenes, y el esquema de sus novelas o de sus poemas". Vásconez tiene ideas propias sobre la estructura de sus novelas y es fiel a ellas. Empezaré citando nuevamente al autor, quien responde a la pregunta de si las estructuras de sus novelas son pensadas de antemano:

No creo que sea capaz de responder a esta pregunta, al menos en todos sus aspectos. Cada novela debe encontrar su propia estructura, su modo de ser narrada. Por eso no puedo generalizar. A mi modo de ver, la

estructura de una novela debe pasar desapercibida, porque es lo primero que se resiste. Las estructuras "narcisistas", las que son tan visibles como el dibujo de los personajes son a la larga un fracaso. En algún momento, quizá a partir del Ulises, hubo un intento por prestigiar la estructura por encima de otros elementos novelescos. Creo que ese esquema se agotó. Ahora hemos vuelto a las formas más clásicas. Sin embargo, hay que señalar que cualquier novela que ambicione sobresalir de sus compañeras de género, parecería que estuviera asentada sobre una estructura original (Vásconez, 2002, 44).

Si bien Vásconez dice que cada novela requiere su propio proceso, hay en su obra algunas constantes en la estructuras de sus novelas, así como en otros recursos discursivos que describiré a continuación. Comenzaré señalando la persistencia del contraste entre los





espacios y los tiempos que aparece en sus cuentos y novelas. En *El retorno de las moscas* la estructura está signada bajo leyes parecidas las de *El viajero de Praga*: la conciencia de un personaje extranjero está escindida ante dos realidades, una lo vincula a su origen y otra al lugar que descubre en el viaje. Esta duplicidad estructura ambas novelas. En la novela de Smiley está por una parte el Londres de Le Carré, y, en contraste, el Quito al que llega el espía. En el medio, además está, a través de desplazamientos retrospectivos del narrador, la América profunda del personaje de Albee, el espía norteamericano a quien conocemos en el presente narrativo vivido en la ciudad andina, pero de quien también sabemos a través del desplazamiento temporal a su pasado en Oregon. Menos completo es el personaje de Gregorivius, en tanto de él sabemos lo que le sucede en Quito y no tenemos un retrato del espacio de su pasado.

Proyectada hacia el futuro, la novela avanza, pero se detiene y retrocede constantemente. La trama de novela negra impone la necesidad del suspense que se guarda celosamente, pero sin conceder a él una importancia mayor que la de la caracterización de los personajes y la ambientación contrastada de espacios. A través de Gregorivius recorreremos un Quito siempre fragmentado, que nos remonta al nacimiento de la ciudad mo-

derna, en contraste con la ciudad "lejana": "La ruta diaria de Gregorivius consistía en ir a pie cada día a la sede de la embajada en la calle Reina Victoria, pues le gustaba caminar por esa zona de casas con jardines. De allí salió una tarde de viernes a eso de la cinco. Se marchó en taxi a un hotel del centro, donde bebió hasta la noche." El ruso se encontrará con el americano. Ambos conversarán de sus proyectos de espionaje y más adelante el tiempo pasado se impone cuando asistimos a una reminiscencia de Albee a través de la memoria: "Cada vez que Philip se tomaba unos tragos retrocedía un poco en el túnel del tiempo, regresaba a los campos con vacas lecheras avanzando con lentitud hacia los establos, a la humillación de trabajar como lechero frente a sus compañeros del colegio y a los golpes innecesarios que su padre daba a la yegua que le servía para tirar el carretón por el pueblo" (Vásconez, 2016, 57)

La idea de vincular ciudades a través de la memoria empieza cuando Vásconez escribe el cuento "La carta inconclusa", publicado en *El hombre de la mirada oblicua*. En aquel cuento está la semilla del recurso que se hará marca estilística. La carta que el personaje (sombra del propio autor) escribe está dirigida a la Torera, una mujer que vivió en Quito y a la que el autor conoció en la infancia. La extravagante vagabunda es rememorada a través de la escritura que une la

ciudad de la infancia con Barcelona, que es en donde está el narrador. Una especie de cortina vaporosa se cierne entre ambos espacios. A ratos la subjetividad del narrador los confunde, creando la ilusión de un territorio nuevo, entre onírico e interior. Si el espacio se ve afectado por la subjetividad, el tiempo también se hará esquivo y brumoso. Este mismo recurso, quizá más depurado aparecerá en las novelas siguientes.

En *El retorno de las moscas* el efecto ambiguo, a propósito de los espacios y el tiempo, se logra también superponiéndolos. La apariencia de esta novela es quizá y paradójicamente la más realista del conjunto de la obra de Vásquez; no obstante, en vista de que la novela está basada en otras novelas, o más exactamente parte de personajes literarios referenciales, conjura todo realismo. A ello se suma la estrategia descrita: la memoria contamina el presente. A continuación un fragmento que ejemplifica el recurso. Smiley ha llegado a Quito a cumplir su misión. Entra al cuarto del hotel a descansar y de repente la presencia de una mosca le lleva a su pasado en Londres, además de dar una clave al secreto del título de la novela:

Recordó la mañana en que, al acompañar a su padre a una funeraria, desembocó en una vasta habitación que contenía varias sillas y un ataúd en

cima de un soporte metálico. Había caminado obedeciendo a un impulso del horror, al ver algunas moscas aletear bajo el fulgor de la única luz que iluminaba la estancia [...] Afuera, el río avanzaba con una pesadez de barro por delante de la ventana, mientras las moscas emitían un zumbido enervante y tan vasto como la oscuridad del sueño.

En una esquina del ataúd vio que uno de esos insectos se posaba sobre las agarraderas. Era el primero de tantos otros que arruinaron su infancia [...] Deseaba apartar la cara, rasgar aquel aleteo devastador y alejarse de las moscas porque le impedían ver el rostro luminoso de la muerte [...] Se sintió aturdido al percibir en cada mosca el aleteo de la muerte, como si fuera mensajera [...] Luego creyó ver a un moscardón de gran tamaño, que tomó impulso y acometió con su abdomen peludo contra él hasta que finalmente acudieron una tras otra todas las moscas (Vásquez, 2016, 78).

La presencia de los animales es constante en la literatura de Vásquez; mariposas, caballos, perros, gatos abundan. Su simbología ha sido señalada por varios lectores críticos. A propósito de las moscas, Wilfrido Corral ha escrito:

Como he dedicado gran parte de mi vida a un experto en el significado de las moscas, Augusto Monterroso, cuando Vásconez me anunció que el título de su novela las incluiría, me puse a pensar en los homenajes que podía haber tenido en cuenta el autor ecuatoriano. Después de todo, Monterroso asevera en *Las moscas* que "No hay verdadero escritor que en su oportunidad no le haya dedicado un poema, una página, un párrafo, una línea". Si es verdad que la mosca no se puede siempre atrapar y molesta como un espía, la relación entre el título y el contenido de la obra yace en el hecho de que las moscas, como me recordó el autor, están relacionadas con la persecución y con los hombres de acción. Recientemente me matizó que, según el *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant, la mosca representa al "pseudohombre de acción, ágil, febril, inútil y reivindicador" o sea, como los que nos dedicamos a la literatura. Como Vásconez siempre hace sus deberes para depurar su escritura, añado los míos para entenderla. Así, en el *Diccionario de símbolos* de J.C. Cooper leyó lo siguiente: "Normalmente asociada a los dioses malignos y a la corrupción. Puede representar el poder sobrenatural, por lo general el maligno; los demonios se represen-

tan a menudo como moscas (Corral, 2007, 37).

De la lectura simbólica vuelvo a la descripción de una constante en las estructuras de la obra de Vásconez: la unión de espacios distintos a través de la memoria y en *El retorno de las moscas*, el aleteo del insecto es también el aleteo de esa memoria que es capaz de hermanar distintos ámbitos que terminan fundiéndose en uno nuevo, poblado de fantasmas y de ecos.

En *Jardín Capelo* la simbiosis espacial se va tejiendo cuando los planos temporales se rozan. La joven Manuela llega a la derruida casa de la hacienda Capelo. Detrás de ella, el pasado parece seguir transcurriendo calladamente. El presente narrativo se inicia justo en el instante en el que ella está frente a la puerta de la casa de sus antepasados. Los fantasmas también acechan en esta novela, quizá más que en ninguna otra del universo de Vásconez.

Con sandalias y una mochila, Manuela avanzó por el sendero hasta pararse frente a la gran puerta rematada por una cabeza de león. De allí contempló la amplia avenida bordeada de fresnos. A su derecha se extendía un gigantesco campo de nabos donde pastaban unas vacas. De entre las vastas oquedades abiertas en el bos-



que, a un lado de la entrada, surgió velada por el sol de la tarde la figura de Saturnino Collaguazo. Apareció de pronto, agitando los brazos en dirección a la puerta, indicándole con un movimiento la salida a fin de que se marchara. Luego, se escurrió por detrás de los matorrales. A Manuela le asaltó un sentimiento extraño cuando un soplo de aire rozó su cara (Vásquez, 2016, 50).

Así inicia el viaje de Manuela a un tiempo que no logrará sino entrever en la casona clausurada. Luego de este momento, el narrador saltará al pasado de la joven, a los fragmentos de sus recuerdos de París, para luego hacerla volver al presente en su estadía en Capelo. Esta novela tiene mucho de aureferencial, especialmente porque, como he dicho, Capelo fue la casa de Vásquez en donde vivió lo que él ha confesado fue el momento de felicidad mayor en la infancia. Alejandro Querejeta vuelve a testimoniar la experiencia de haber conocido esta casa que, como dice el novelista, ahora se ha transformado en literatura. De este paseo, el crítico ha dejado la siguiente imagen:

Caminando por Capelo, Vásquez se transforma, se muestra vulnerable. Me muerdo la lengua, y me limito

a observarle entre esas ruinas, esos árboles gigantescos y muchos exóticos; por los salones, habitaciones y galerías de la que fue una de las casas de su infancia y ahora de sus libros. Capelo me trae memorias literarias: el *Bomarzo*, de Mujica Lainez; y cinematográficas: la versión de la novela de Giorgio Bassani, *El jardín de los Finzi-Contini*, que hiciera Vitorio de Sica. Tanto de decadencia se respira en esta hacienda despedazada, de un mundo ya para siempre irrecuperable (Vásquez, 2016, 9).

Quiero completar esta imagen con lo que el propio Vásquez contaba de sus casas de infancia, justo antes de la publicación de *Jardín Capelo*:

Fui un niño temperamental y solitario. Me movía sin cesar por esas casas atiborradas de objetos de la más diversa índole, donde amontonaba todo tipo de muebles, cuadros de ángeles, espejos, esculturas de santos y de vírgenes; recorría con avidez esas habitaciones donde también encontraba cacerolas desfondadas, aros de bicicletas, cajones con fotos y alambres y reverberos inutilizados. Todo eso era un mundo fascinante, por el que yo me desplazaba rebuscando y *moneando* esos objetos, para emplear un término muy criollo [...] mi





madre decidió mudarse a Capelo, en el Valle de los Chilllos, sector que aún conserva el mismo nombre. Esa fue la época más feliz de mi existencia. Era una casa hermosa, con un gran jardín y árboles centenarios, alegre, muy luminosa. Poseía una amplia galería de baldosas azules en la que se sentaba a leer, y una entrada formada por un amplio arco de plátanos en cuyas ramas habitaba una colonia de búhos. Algo de eso se encuentra en *El viajero de Praga* y también en *Jardín Capelo*, novela inédita. Entonces descubrí que lo colonial, o sea la viejas casas criollas, no estaban necesariamente asociadas con lo tenebroso y lo sombrío ni con el aspecto más sórdido de la religión, sino con la alegría de las flores y los pájaros. Ahí empecé a leer en serio (Vásconez, 2007, 25).

Para permitir el diálogo sobre la casa, la versión de Manuela es proyección natural de la del autor. Ella ha sido enviada por su padre alcohólico a "investigar", a hurgar entre los escombros en busca de algo con valor. La joven está sola ente un escenario amenazante y embrujado por el secreto de una estirpe y por el asesinato del jardinero. Manuela es testigo de una historia que nunca acabará de develarse para ella, quien actúa, sin embargo, de intermediaria y de filtro para con el lector, que sí terminará

entrando en el misterio final. La joven deambula en la casa, como una hija del novelista que se recuerda a sí mismo en la infancia leyendo y jugando en Capelo. Manuela asiste al lado oscuro del sueño:

Al salir sintió los remolinos del viento en el corredor. Con ese asombro desmesurado causado por la cautela con que se recorre las casas en ruina, adaptándose al ruido resonante de sus pasos en la galería, fue abriendo las puertas de otras habitaciones [...] Manuela empezó a observar cada uno de los objetos que iba encontrando a su paso. Recorrer una casa abandonada es entrar en contacto con su pasado y con quienes la habitaron. Se deslizó con aire precavido por aquellos corredores, advirtió el deterioro de los azulejos del piso, cruzó varios aposentos casi vacíos, donde aún se conservaba el aire de una antigua grandeza, tocó a su paso un ángel sin alas abandonado sobre un aparador [...] Fue cuando tuvo la certeza de andar a ciegas [...] ¿Cuándo comenzó la ruina? ¿Desde cuándo había arraigado el sentimiento de caída en la familia? Manuela pensaba que la decadencia comenzaba cuando se acaba el amor. Es como una manifestación de odio a la especie (Vásconez, 2016, 88).





Nuevamente la conciencia del personaje junta los tiempos y espacios en un presente desde el que se lee lo sucedido. Ya he mencionado la importancia del testigo en la novela de Váscónez y Manuela es también uno de ellos y, a su vez, algo tiene del autor quien regresa a través de la escritura al jardín perdido de la infancia, ahora convertido en aniquilación. En la eternidad en la que todo confluye, el pasado sigue sucediendo. El lector entra al otro lado del espejo y ve a colores el jardín que florece, digámoslo así, de espaldas a lo que Manuela registra. En el anverso crece ese jardín perfumado, pero también amenazante que Jordi cultiva vigilado por la hostilidad de Saturnino. Aquí un ejemplo del contrapunto: Manuela habla por la noche con Delia, la empleada de la casa, y esta parece disolverse como una aparición: “cuando se inclinó para darle un beso y despedirse, captó con el rabillo del ojo que la silueta de Delia era apenas una sombra bajo la luz macilenta de la lámpara” e inmediatamente vamos al pasado con Jordi:

Desde la galería era posible ver a pocos pasos la palmera plantada sobre una base ornamental de piedra y el angosto camino que conducía hasta el borde del barranco donde Jordi había esperado a Saturnino, conteniendo la respiración para preguntarle.

—¿Anoche estuviste bailando?
—Calle, calle. No se haga mala idea de Collaguazo, sino del otro que andaba por ahí —repuso Saturnino, desgranando una mazorca de maíz—. Sólo estaba empujando la oscuridad para así apurar la llegada del día. Luego hablaron del tiempo, de las estrellas que viajaban igual que ciertos pájaros por el cielo, de cómo progresaba el jardín. El idioma con el que se expresaba era tan extraño y confuso, había tal profusión de giros personales, que apenas si se entendían (Váscónez, 2016, 56).

En *La otra muerte del doctor* los dos tiempos-espacios prominentes de la novela son Nueva York (el presente narrativo) y el páramo (el pasado secreto de Kronz en el páramo). Ambos momentos se unen finamente creando un fuerte contraste. En el epígrafe que precede a la novela ya se esboza este propósito. Tomado de *Viaje a las estrellas. Carta desde la isla de Skype*, se cita: “Entre Nueva York y el páramo estaba el resto del mundo”(Váscónez, 2016). Ambos ámbitos, no obstante y lo repito, se unen a través de la conciencia de Kronz quien tiende a impregnar el paisaje con su característica melancolía y con su fecunda imaginación: “No dejaba de sentirse desconcertado ante el hecho de imaginar ciertos episodios de la vida



de Cecilia en nueva York. Era como verla ir a parar en las sucias aguas del río saliendo de la bruma del páramo hasta Hudson" (Vásconez, 2016, 120).

CONCLUSIONES

La comunicación poética en tres de las *Novelas a la sombra*, de Javier Vásconez se manifiesta, siguiendo lo planteado por Vladimir Nabokov en la existencia de un narrador, no en el sentido estricto de quien cuenta la historia, sino de un autor cuya visión de Quito se transmite en estas novelas siempre en función de mitificar la ciudad, sus personajes y su naturaleza.

La existencia de la "maestría" despliega un lenguaje poético en su aspecto moral que tiende a esconderse en medio de las aventuras de los personajes y que no está explícito. Vásconez antes que pertenecer al "propagandista", tan propio del artista del realismo social, es quizá un "profeta", en el sentido de Nabokov. La visión del autor estudiado se trasluce como una percepción pesimis-

ta del destino de sus personajes y de su mundo. No obstante esta mirada se matiza gracias al amor como remanso, en medio de la Historia y el hecho de que el destino de estos personajes está signado por una búsqueda implacable de ellos mismos.

Es en el "encantador" en donde la comunicación poética se hace más rica y compleja. Vásconez despliega una serie de recursos retóricos que apenas hemos esbozado en este artículo: narradores privilegiados que ven a Quito desde el extrañamiento, capacidad de crear espacios literarios que comunican la cualidad plástica de los sueños, voces narrativas muy variadas y sutiles, que le dan a estas novelas una íntima relación con la tradición de las novelas góticas y las novelas negras.



BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. Ampuero, M. (2002). *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica*. Quito: Paradiso Editores.
- Borja, M. "La literatura del espía" en Aguilar, J. Aveiga, M. (2007). *Apuesta. Los juegos de Vásconez*. Quito: Taurus.
- Corral, W. "Vásconez y el retorno del escritor como espía en los Andes" en Aguilar, J. Aveiga, M. (2007). *Apuesta. Los juegos de Vásconez*. Quito: Taurus.
- Vásconez, J. (2016). *Novelas a la sombra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nabokov, V. (1980). *Curso de literatura europea*. Madrid: Bruguera.

