



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Carrera de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales

Parachutismo en *Invitados de honor* de Javier Vásquez: la hipertextualidad como estrategia narrativa.

Trabajo de Titulación previo a la obtención del
Título de Licenciado en Ciencias de la Educación,
en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales.

Autor:

Guillermo Alberto Gomezjurado Quezada

C.I. 0104780382

Director:

María Augusta Vintimilla Carrasco

C.I. 0101206878

Cuenca-Ecuador

2017



RESUMEN

Este trabajo se propone analizar cómo Javier Vásconez define su particular posición en la periferia a través de los juegos hipertextuales que desarrolla en los relatos de *Invitados de honor*. Para ello, hemos empezado por describir el contexto de la narrativa ecuatoriana de la segunda mitad del siglo xx, por medio de textos que revisan críticamente el período. Después, hemos pasado a rastrear algunos temas importantes de las novelas y relatos de Javier Vásconez que permiten leer su obra como un todo integrado y coherente, que se sitúa en el espacio literario nacional y pone en cuestión algunos de los modos de pensar y hacer narrativa dominantes en el país desde los años sesenta. Por último, hemos analizado los relatos de *Invitados de honor*, considerando, tanto la tipología propuesta por Gerard Genette, como las relaciones de significado que los experimentos hipertextuales (realizados por Vásconez en *Invitados de honor*) pueden tener por el contexto en el que han sido elaborados.

Palabras claves: literatura ecuatoriana, narrativa, intertextualidad, Javier Vásconez, periferia.



ABSTRACT

This Thesis analyzes how Javier Vásconez defines his particular position in the periphery through the hypertextual games that he develops in the stories of *Invitados de Honor*. To do that, the Ecuadorian narrative context of the second half of the 20th Century has been described through texts which revise critically this period of time. Then, some important topics in Vásconez's works have been scanned –the ones which let read his novels and stories as a whole integrated and coherent work that is situated in the national literary space and casts doubts on the dominant ways of thinking and making narrative in the country since the 1960s–. Finally, the stories of *Invitados de Honor* have been analyzed, taking in consideration the typology proposed by Gerard Genette as well as the relations of meaning that such hypertextual experiments can have according to the context in which they have been elaborated.

Keywords: Ecuadorian literature, narrative, intertextuality, Javier Vásconez, periphery.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR	6
DEDICATORIA	8
AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO UNO: LA ESTRATEGIA NARRATIVA DE VÁSCONEZ, SITUADA	13
Diagnósticos sobre la narrativa ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX.	13
Vásconez en la encrucijada	23
CAPÍTULO DOS: EL APOSTADOR EN SU SOMBRA. LA ESTRATEGIA DE	
VÁSCONEZ	26
Tres espacios de líneas contrapuestas	26
Primer movimiento: la fisura	31
Un uso “fisurador” del cuento.....	35
Segundo movimiento: el imán	39
Detrás de los movimientos, el jugador.....	47
Coda.....	48
CAPÍTULO TRES: HOMENAJE EN <i>INVITADOS DE HONOR</i>. ALGUNOS	
FACTORES A CONSIDERAR EN EL “GESTO” DE VÁSCONEZ	50
Un antecedente necesario	50
Otros biógrafos	53
Algunas consideraciones previas sobre el gesto de Vásconez	55



Uso perverso del homenaje: o escribir en el proceso de des(¿re?)composición	60
Paréntesis: de Sabato a Genette (o viceversa)	62
CAPÍTULO CUATRO: “PARACHUTISMO”, EL JUEGO HIPERTEXTUAL EN INVITADOS DE HONOR	66
Un cruce de escrituras y lecturas anómalas	66
Un lector que espía	69
Un espía que escribe	72
Del “homenaje” y algunos de sus usos	74
Tres invitados a vuelo de pájaro	76
<i>Nabokov, el cazador, cazado</i>	76
<i>Faulkner, un jockey sin mar</i>	80
<i>Conrad, el coyote</i>	81
CAPÍTULO CINCO: C/K. DOS USOS PERVERSOS DEL “HOMENAJE”	84
Colette, el baile o la escritura	84
<i>Colette y Madame</i>	86
<i>Colette y Evangelina</i>	87
<i>Mugget y Ruy Barbosa</i>	91
<i>Evangelina y el baile</i>	92
Kafka, o un parricidio irreverente en los Andes	93
<i>Un viejo conocido</i>	93
<i>Un baúl de tres</i>	94
<i>Lowell, visto de revés</i>	99
<i>Sembrar a “K.” en la brecha</i>	107
Final	108
CONCLUSIONES	111
BIBLIOGRAFÍA	114



Universidad de Cuenca

Cláusula de derechos de autor

Yo, Guillermo Alberto Gomezjurado Quezada, autor de la tesis "Parachutismo en *Invitados de honor* de Javier Vásconez: la hipertextualidad como estrategia narrativa", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Ciencias de la Educación, especialidad en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 20 de Enero de 2017

 _____

Guillermo Alberto Gomezjurado Quezada

0104780382

Guillermo Gomezjurado Quezada



Universidad de Cuenca

Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Guillermo Alberto Gomezjurado Quezada, autor de la tesis "Parachutismo en *Invitados de honor* de Javier Vásconez: la hipertextualidad como estrategia narrativa", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 20 de Enero de 2017



Guillermo Alberto Gomezjurado Quezada

0104780382

Guillermo Gomezjurado Quezada



DEDICATORIA

Para mamá, Isa y Vicky: por ser, al mismo tiempo, trípode, ballesta y caleidoscopio.



AGRADECIMIENTOS

A María Augusta Vintimilla, siempre optimista.



INTRODUCCIÓN

La narrativa ecuatoriana después de los años sesenta parece haber sido estudiada como un terreno a la sombra. Los narradores ecuatorianos frente a las figuras estelares del *boom* de literatura latinoamericana y sus radiaciones –que revelaron a soles precursores y ocultaron a otros escritores de la época– parecieron eclipsados. La crítica que se ha escrito al respecto muchas veces es farragosa, y en ella no pocas veces prolifera las injusticias, las justificaciones, el ánimo quejumbroso y los falsos vencidos. Es significativo, en todo caso, que, a la hora de las revisiones, la narrativa ecuatoriana después de los años sesenta haya sido diagnosticada a través de sintomatologías, de figuras explicativas, de *nombres falsos*; por ejemplo: Chiriboga y Falcón (recuperados por Arcos Cabrera y Valencia, respectivamente).

Así, para quienes se vieron necesitados de representación en el paseo de la fama que fue el *boom* de literatura latinoamericana, el nombre de Marcelo Chiriboga les permitió revertir su ausencia con elucubraciones: en sus ensoñaciones abundó el estéril uso del condicional y el gesto dolido; hubo, de hecho, que esperar hasta el 2010 para que recién alguien (Cornejo Menacho) jugara creativamente con la biografía del Gran Narrador Ecuatoriano (inexistente). Por otra parte, para quienes buscaron las probables causas de que la novela ecuatoriana de la segunda mitad del siglo xx (con contadas excepciones) no haya estado a la altura de otras novelas publicadas en el continente, la figura de Falcón (o la de Edipo) fue providencial para explicar tal anclaje. De momento, simplificamos; ya nos detendremos un poco más en el primer capítulo a describir el paisaje que se ha construido sobre gran parte de la narrativa ecuatoriana a partir de algunas revisiones críticas publicadas en los bordes del año 2000, aunque desde ya vale decir que nuestro propósito aquí no es intentar una solución de tal discusión (quizá ya periclitada), sino bordear el



contexto literario de un período a través de los ánimos con que ha sido revisado por algunos de sus lectores.

En todo caso, entre los críticos que describen ese paisaje, quizá sea Fernando Nina el primero en advertir que ese terreno oculto, más que limitar las posibilidades escriturarias, las potencia. El primer crítico, ya que, anticipándolo, un novelista ecuatoriano ya había ido desarrollando toda una estrategia narrativa que parecía describir y aprovechar esa topografía literaria destinada a la sombra. En efecto, antes que Nina, Javier Vásconez ya había hablado, en entrevistas e intervenciones, de los problemas y desafíos que traen escribir “desde un cráter”, de la ironía de narrar sobre una “línea imaginaria”, de sus propósitos de escribir oculto, como quien espía. La narrativa de Vásconez, entonces, prefigura mucho de lo que dirán luego algunos críticos literarios. Dicha estrategia, que parecería dibujar Vásconez (o que dibuja la obra por sí misma al ser puesta en contexto y en perspectiva) en relación al territorio literario nacional, será descrito en el capítulo segundo.

Algunas de las preguntas que subyacen en la escritura de Vásconez, y que, en efecto, parecen irse desarrollando a lo largo de su obra son: ¿cómo se narra desde el cráter?, «¿cómo se escribe sobre una línea imaginaria?» (Vásconez, “Divagaciones” 195). Tales preguntas, de hecho, bien podrían ser solo una, cara y sello de la misma moneda. Pues bien, aún en el capítulo segundo veremos cómo estas mismas preguntas sintetizan dos fuerzas que tensionan el mundo de Vásconez: la angustia del encierro que sufren algunos personajes nacidos en el Quito de Vásconez y la “necesidad” que tienen algunos personajes extranjeros de arribar a ese mismo Quito: entre la claustrofobia de unos y el espejismo de otros se improvisa un diálogo.



Un diálogo similar al que sus personajes desarrollan en la ficción es el que mantiene Vásconez con la tradición, desde Quito; es posible que el punto culminante de ese diálogo se dé en los relatos de *Invitados de honor* (2004) y en la novela de espionaje *El retorno de las moscas* (2005), momento en el que los juegos hipertextuales que Vásconez había venido teniendo a lo largo de su obra se vuelven aún más visibles. Así pues, mientras en el capítulo tercero relacionamos el carácter irreverente del diálogo desarrollado por Vásconez (en específico: *Invitados de honor*) con otros gestos similares que se han generado desde la periferia, en los capítulos cuarto y quinto revisamos con mayor detenimiento el juego de significaciones al que nos invita cada uno de los relatos de este libro de Vásconez.

En definitiva, ¿cómo se narra desde el cráter? La gran lección, en la segunda mitad del siglo xx en la literatura ecuatoriana, la marca Vásconez; este trabajo será una tentativa por seguir su ruta.



CAPÍTULO UNO: LA ESTRATEGIA NARRATIVA DE VÁSCONEZ, SITUADA

Diagnósticos sobre la narrativa ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX.

Hay una relación problemática con la narrativa ecuatoriana producida después del realismo social que ha sido evidenciada por algunos escritores ecuatorianos en distintos textos; dos de estos análisis, sin embargo, se han evidenciado a partir de *sintomatologías* y, de algún modo, han tratado de responder un mismo asunto pese a que lo han examinado de diferente manera: la ausencia de una obra narrativa escrita por un ecuatoriano que hubiese estado a la altura de otras en el contexto latinoamericano de la época.

El primer diagnóstico, propuesto por Leonardo Valencia, se denomina *síndrome de Falcón*, y hace referencia a lo que, en criterio del escritor guayaquileño, ha sido el problema mayor para algunos novelistas ecuatorianos: la obligación silenciosa, acaso no explícita, que se impusieron éstos a sí mismos de retratar en su trabajo asuntos como la realidad nacional o la identidad de su pueblo, y que no les habría permitido desarrollar sus proyectos plenamente, constreñidos de alguna forma por un mismo horizonte de expectativas: la idea de que la literatura, instrumentalizada, debía explicar o iluminar más o menos los contornos difusos de la pequeña-gran nación (Valencia, “El síndrome” 170).

El segundo, llamado por Carlos Arcos Cabrera *síndrome de Chiriboga*, retoma mientras tanto la aparición de esa figura extraña y ambigua mentada por José Donoso y Carlos Fuentes en algunas de sus narraciones. Recordemos que Chiriboga, que asoma de personaje de novelas como *El jardín de al lado* o *Cristóbal Nonato*, surgió, según los comentarios “inocentes” de sus creadores, como un juego que permitía darle un representante ecuatoriano al *boom* de literatura latinoamericana. La aparición de Chiriboga, como era lógico, provocó una serie de lecturas y reacciones, pero más allá de ellas su



presencia fantasmagórica constató, para Arcos Cabrera, un vacío; o mejor aún, una ausencia.

Presentadas así, las reflexiones de Valencia y de Arcos Cabrera parecerían surgir rondando ese espacio vacío. Los dos parten, en el umbral de este siglo, de presupuestos parecidos, y sus reflexiones, de algún modo, podrían considerarse contiguas. Así, si Valencia señala como lastre fundamental de cierta novela ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX «la larga estela de ideología marxista por la que, sin que constara, el escritor debía sentirse obligado al retrato de su país como una finalidad reivindicativa» (Valencia, “El síndrome” 170), Arcos Cabrera analiza la relación que un grupo de escritores –los tzántzicos– mantuvieron con esa misma estela ideológica, intentando con ello rastrear *los dilemas y las perspectivas* que decidieron afrontar los escritores ecuatorianos en un momento determinado.

De esta manera, los dos novelistas revisan lo producido por sus hermanos mayores, y al hacerlo dibujan una curiosa geometría: si la imagen de Falcón, persona real, de carne y hueso, ayudante de Joaquín Gallegos Lara, sirve para representar el peso de la ideología en la producción novelística, Chiriboga, escritor ficticio, da cuenta en la ficción de ese otro escritor, el real e invisible, que siempre estuvo ahí, pero que, como el hombre invisible de H.G. Wells, quizá se fue borrando por (in)decisión propia. ¿El peso de Falcón *virtualizó*, dio paso al escritor ausente?, ¿ocultándolo por la fatiga, lo hizo aparecer apenas como un holograma de lo que no pudo ser?

Pese a que, en un momento determinado, escritores como Francisco Estrella –en su interesante texto “Sobre la «literatura invisible»”– hayan llamado la atención sobre la inutilidad de problematizar la figura de Chiriboga –al considerar la creación de Donoso/Fuentes como mera *boutade*, y hayan propuesto «no sufrir por fantasmas que



jamás existieron» (Estrella 96)– , Diego Cornejo Menacho –en su novela *Las segundas criaturas* (2010)– y Javier Izquierdo –en su documental ficticio *Un secreto en la caja* (2016)– han elaborado distintos acercamientos para jugar con una nueva geometría sobre Chiriboga desde esa vecina orilla de la ficción. Desde ese otro lado, Cornejo e Izquierdo proyectan sus obras como un espejo paródico que desdibuja a los Chiribogas iniciales, de Donoso y Fuentes (el del primero, celeberrimo; el del segundo, injustamente olvidado), y, con ello, recrean, cada uno a su manera, un par de *vidas imaginarias* para un *mismo* escritor que no estuvo nunca pero que, para muchos, bien pudo haber sido; la pesquisa, en ese sentido, es la respuesta *carnevalizada* a los creadores *oficiales* de Chiriboga, pero también no deja de parecer la materialización esperpéntica del fantasma que acosa a Hamlet; la broma –casi freudiana– de unos hijos que juegan ya no a pensar cómo habría sido tener padre sino a burlarse de esa necesidad o complejo escriturario. En ese sentido, quizá habría que ver tanto la novela de Cornejo como el documental de Izquierdo como una respuesta justa, también, a ese cansino tono de nostalgia que ya Estrella objetaba –con razón– a algunos de los ensayos de Arcos Cabrera sobre Chiriboga¹.

Pero, hay que decirlo, la ausencia del Gran Escritor Ecuatoriano prolifera más allá de Falcón y Chiriboga, en cuanto a sintomatología, en una larga sucesión de espejos. En ese pasillo de imposturas y lloriqueos que el Hijo de Chiriboga reconoce como Literatura Ecuatoriana, a más de uno le podrá parecer que los retratos de los ancestros han sido

¹ Pongamos un ejemplo de ese particular modo de la huachafería: «*El chulla Romero y Flores* vio la luz poco antes del cisma en la narrativa latinoamericana que significó el *boom*. No estuvo en el destino de Icaza, ni de su obra, encontrarse con la mítica Núria Monclús ni con la terrenal Carmen Balcells que le abrieran el camino al mundo de los elegidos» (Arcos Cabrera, *Marcelo* 78). Nótese el tono quejumbroso de Arcos Cabrera; nótese también su equivocación: el *boom* también alumbró las obras de escritores anteriores, como Asturias (aunque luego muchos escritores del *boom* lo hayan maltratado).



descompuestos por lunas vacías, por espejos de distorsión. En ese castillo de feria, dirá alguno, también se corre el riesgo de desviarse, de no ver. Y es sólo a esa altura donde quizá haya que darle la bienvenida al lector paranoico², insatisfecho.

Así pues, a esos personajes explicativos (Falcón y Chiriboga), que nosotros hemos expuesto como cara y sello de una misma moneda, Fernando Nina suma uno nuevo (éste reciclado de una anécdota real): el joven quiteño Carlos Montúfar, que asistiera a Humboldt en su expedición por América, y a quien Nina denomina el «tercer acompañante», dado el poco conocimiento que se tiene de él y de su testimonio. Montúfar, como Humboldt y Bonpland, habría escrito también un diario de dicha gira, pero, a diferencia del de los otros cronistas, su registro de los hechos habría interesado poco o nada. Para Nina ese «poco conocido “tercer relato” de Montúfar sobre la mencionada expedición puede considerarse el prototipo de una expresión que hasta ahora ha pasado desapercibida en la historiografía literaria y cultural de los estudios hispanoamericanos» (Nina 12), y que él califica de *metaperiférica*, por ser una «expresión que se sustrae a una clasificación en uno de esos dos espacios, que está más allá del centro y de la periferia» (Nina 20).

Lo que Nina propone, hay que decirlo, es arriesgado (¿paranoico?): a partir del vacío que evidencia, ya no sólo el fantasma de Chiriboga, sino sobre todo el silencio dirigido desde fuera (y desde dentro) a Montúfar, el crítico pretende acercarse a la narrativa ecuatoriana como quien se asoma a un “abismo”; es decir, a partir de

² En su “conversación” con Jeffrey Lawrence y Camilo Hernández, denominada “La ficción paranoica”, Ricardo Piglia habla de un tipo de lector que sería resultado del género policial: “el lector paranoico”: «Un lector que sospecha (del texto), que desconfía y busca pistas» (Piglia 175), que sufre «la tentación paranoica de encontrarle a todo una razón, una causa» (Piglia 174).



inferencias³. Esto implica suponer «que *debe* haber un lenguaje allí en la región metaperiférica» (Nina 28), y que éste, lateral y oculto, no reproduciría el constante binarismo de canon/periferia, sino definiría más bien un espacio de contigüidad, «particularmente literario que se remite de igual manera a un centro como a una periferia» (Nina 19). La lectura de Nina –que, curiosamente, y quizá sin saber, sigue el tipo de lectura propuesta por Pablo Palacio, en “Un hombre muerto a puntapiés”⁴ (método que, además, Javier Vásconez lo ha potenciado en su obra con personajes como Jorge Villamar)– implicaría una nueva perspectiva sobre la narrativa escrita en el Ecuador: ya no inscribiéndola simplemente como un sistema menor en uno mayor (la literatura ecuatoriana en la latinoamericana), como lo hacía Miguel Donoso Pareja en *Nuevo realismo ecuatoriano*⁵, sino como un espacio de escritura diferente, dueño de «una poética de la tri-reflexión liminal/umbral donde se despliega “la narrativización de las prácticas [de] una ‘manera de [escribir]/[hacer]/[vivir]’ textual, con sus procedimientos y con sus tácticas propias» (Nina 20).

³ Curiosamente, pese a que Nina extiende las características de la *expresión metaperiférica* a un período que iría desde Montúfar hasta Chiriboga, la estudia con exhaustividad en los tres escritores *fundacionales* de la narrativa ecuatoriana: José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio; dos de ellos miembros del realismo social, el otro, de la vanguardia.

⁴ En “La última mirada de ‘Un hombre muerto a puntapiés’”, Santiago Cevallos propone una lectura palaciana inferencial, donde «El lector lo descubre todo y lo ignora todo» (Cevallos 96).

⁵ «Al estudiar la novela ecuatoriana en un sistema mayor –la novela de América Latina– son necesarias algunas consideraciones para ver de qué manera se inserta en él. A grandes rasgos, y con sus relativas diferencias, la moderna novela latinoamericana responde a situaciones similares. Por ejemplo: así como en el Ecuador los embriones formativos de la modernidad de su novela parten del realismo social de los años 30, y de Pablo Palacio [...], por otro, en Argentina se dieron los grupos de Boedo y Florida» (Donoso Pareja 24).



Para explicar esta “poética”, Nina recurre a una línea emblemática en la tradición literaria nacional, varias veces resignificada: la ecuatorial, a la que poetas como Carrera Andrade y Adoum, ya se volvieron a ver al hablar de su *lugar de origen* o al llevarse su *nombre* (el de Ecuador) *por la tierra*. Para el crítico, sin embargo, la analogía es posible porque este espacio demarcado por la línea «no pertenece ni al Norte ni al Sur, es línea divisoria pero a la vez umbral liminar de esta división a la cual se sustrae» (Nina 23), convirtiéndose en «una doble refracción imaginaria hacia dos lados, esfera periférica y esfera central» (Nina 25); o dicho de otra manera:

(e)sa ubicación geográfica convierte a lo ecuatorial en una encrucijada de rotación y traslación escritural, que se expresa al mismo tiempo como reflexión sobre sí misma y como traslación alrededor de otro (centro-periferia), de manera que aprovecha la infinita y múltiple curvatura del espacio ecuatorial imaginario (Nina 25).

Más allá de que la expresión que caracteriza Nina evidencie o no a la literatura escrita en la *metaperiferia*, sin lugar a dudas la hace justicia, cuando menos irónicamente: a «una literatura invisible para un país imaginario» (Arcos Cabrera, “La caja” 188), Nina la lee a partir de inferencias, abductivamente, y así, a su manera, la complementa. Estamos, así, ante la postura del crítico como detective, y es previsible, siguiendo esa ruta, ver tanto en el método de Nina una forma de ejercer el género policial como en el objeto del crítico (la literatura ecuatoriana), un problema propicio para Isidro Parodi⁶.

Por lo demás, hay un punto importante que define al *tercer acompañante* de Nina que nos lleva a una anécdota que, leída con el cristal de la “invisibilidad”, se torna definitoria. Ésta se habría dado en un momento importante de la expedición, cuando

⁶ Personaje creado por Borges y Bioy Casares, es el detective que resuelve sus casos desde una habitación, sin salir nunca de su encierro. La única información que maneja le llega por terceros, que lo visitan, y le narran los casos.



Montúfar, guiando a Humboldt y Bonpland, asciende el Chimborazo y, encontrándose frente a una profunda quebrada, se ve obligado a emprender la vuelta, el descenso. Apenas lo intenta junto a la comitiva, Montúfar se percata de que la nieve ha borrado los rastros del ascenso y tiene que conducir a sus acompañantes a partir de inferencias: ese viaje echo a tientas, esa movilidad del desconcierto que nos recuerda Nina sobre su *tercer acompañante*, parecería reflejar cierta relación que algunos escritores ecuatorianos han tenido desde hace mucho con *su tradición*: bajar reconociendo en las huellas de los que le precedieron, más que un camino afín al propio⁷, la posibilidad de una ruptura: girar prácticamente desde cero. Caminar en la bruma y sin que nadie lo advierta: fantasma ciego.

Una arista, aledaña a lo recientemente expuesto, lo apunta Javier Vásconez refiriéndose a Jorge Carrera Andrade:

Comprendió como nadie el aislamiento y las contradicciones del Ecuador [...]. También comprendió nuestro desamparo, y vaticinó lo que se nos venía encima. O dicho de mejor modo, lo que estaba en nosotros: la fatalidad de vivir en una línea imaginaria, y el inconveniente de no pertenecer a una tradición específica. “La desgracia de estar a la intemperie”, como dice Cristóbal Zapata (Querejeta 34).

⁷ Siguiendo una línea cronológica de la serie de discusiones que se han suscitado en la narrativa ecuatoriana, tenemos que: los autores del 30, al ver en sus antecesores meros “plagiarios” de los autores extranjeros, tacharon de un plumazo la literatura precedente. Algo parecido ocurre con los escritores que, desde el sesenta, empezaron a alejarse del realismo social denunciando en él maniqueísmo, personajes planos y ambiente rural. Y, a finales del noventa, Valencia retoma ese alejamiento, pero postulando lo que, de alguna manera, ya había pedido Javier Vásconez: una literatura en constante diálogo. Hay en esa línea (¿de evolución?) una constante: la de no reflejarse en el camino ya hecho; la manía o necesidad de “partir de cero”. Habría, claro, la excepción de Palacio y la reivindicación constante que se hace de la figura de José De la Cuadra. Pero, a grandes rasgos, esa manía es una constante.



Si hay un problema que se suma entonces a las sintomatologías dadas por Valencia y Arcos Cabrera y a la constatación hecha por Nina (la de una literatura que, para los estudios literarios latinoamericanos, estaría en la brecha, en el abismo), ese es, efectivamente, la conciencia de “estar a la intemperie”, con la sensación de no pertenecer a (o reconocerse en) una tradición propia (¿nacional, necesariamente?) sobre la cual afianzarse o avanzar, extendiendo el mapa del territorio; sin un padre al que responder o rebelarse⁸, el narrador ecuatoriano, como el *tercer acompañante* de Nina, desciende por inferencias, a un espacio donde «no hay un punto focal, no hay centro ni periferia, sólo la escritura en el punto cero, como rotación y traslación» (Nina 26).

Esto, claro, sería el contexto para Nina, que pinta el descenso de Montúfar como algo arriesgado, un poco heroico. Para Alejandro Moreano, al contrario, esa *bajada* a la escritura no tendría tal matiz; de hecho, en ese descenso del narrador ecuatoriano al acto escritural, el crítico quiteño no ve la cautela del miope sino más bien la desesperación de quien huye de su tierra en busca de un padre. La Telemaquíada entonces como despelote. El narrador ecuatoriano como un Telémaco que, constipado, mata a su madre –no por impotencia ante el padre, sino al contrario, por no aceptar lo impresentable del más aceptado de los pretendientes–, y se echa a correr ladera abajo:

⁸ Porque el tan mencionado “parricidio” al realismo social propiciado por los tzántzicos en los sesentas, ¿cabe realmente como parricidio, o fue más bien abandono, al abúlico, al pobrecito? Harold Bloom, al analizar la contienda agonista entre el poeta (claro: poderoso) y su tradición, habla de «la influencia como amor literario atenuado por la defensa» (Bloom 23), y lo que identifica es el inmenso temor que el poeta siente por perder su palabra singular, y emular la del otro, que lo antecede. Vale entonces la pregunta de si eso, esa angustia de contaminación le sucedió a alguno de los “parricidas” respecto a Gallegos Lara o Jorge Icaza, o si más bien identificó en su escritura una muy precaria; un impulso fundacional aunque deficiente; para haber parricidio, entonces, era necesario primero reconocer al padre; angustiarse frente a él, y es dudoso que, en dichos autores, se haya sentido eso frente a los del 30.



El Edipo ecuatoriano había tratado de huir de sus orígenes –del “Huasipungo”, de los indios, de la Mama Paccha, de Mama Domitila. Celebra esa muerte en la dolarización del lenguaje. Fallecidos Layo y Yocasta, sale a buscar un nuevo padre, sea en el Río de la Plata o en Europa. Tal es la metáfora de la literatura ecuatoriana contemporánea (Moreano 237).

El diagnóstico que apunta Moreano sobre el estado de la narrativa ecuatoriana, como puede advertirse es diametralmente opuesto al que señalaba Valencia: allí donde el novelista siente la presión de un “horizonte de expectativas” que reprime las posibilidades dialógicas de la novela al imponerle radiografiar el país, el crítico quiteño advierte el abandono de un tipo de novela (pero también, evidentemente, de un modo de escribir, en contacto con la tierra, con lo nuestro), la traición al padre (la literatura del 30, se entiende), y el acercamiento –seducidos por las “nuevas” formas de narrar– a una novela de carácter “universalista”, que, aceptada por la mayoría como opción única, habría clausurado la posibilidad de intentar un indigenismo –o como podría haberse llamado luego– después de Icaza.

Lo que Moreano parecería no considerar en su réplica a Valencia, sin embargo, es que esa literatura de carácter “universalista” no es, de ningún modo, alienante o excluyente, ya que busca el diálogo entre literaturas; por lo que el reclamo de Valencia se daría sobre todo frente a una concepción de la literatura que pretendía poner «una barrera infranqueable entre el país de los ciegos y el resto del mundo» (Wells 12), o, lo que es peor, entre una literatura instrumentalizada por las lecturas sociológicas y una literatura que pedía ser leída despojada de su “ancilaridad”.

En este mismo sentido, habría que tomarse en cuenta el defecto que ya señalara Francisco Estrella en lecturas como las de Moreano:



Si los narradores en realidad fueron presas de aquel «discurso metaliterario» (el “universalista”) –que, según colijo, debe relacionarse con la forma moderna de narrar propia de la gran literatura contemporánea y latinoamericana, de Borges y Onetti en adelante– entonces la literatura «subjetiva» de los 70 no tendría ninguna validez. En un panorama de esa naturaleza solo podría valorarse un hito «realista» como *Polvo y ceniza*, de Eliécer Cárdenas. Y la historia de la literatura contemporánea del Ecuador demuestra lo contrario (Estrella 96).

En todo caso, y presentadas así las cosas, los diagnósticos sobre la narrativa ecuatoriana vuelven a alinearse tal como los hemisferios que organiza la línea equinoccial, en el viejo dualismo sobre lo que se *debe* representar en la literatura y los que *deben* ser los materiales de escritura; actualizándose, así, una vieja disputa: si Valencia constata el encierro de una literatura sobre sí misma como una de las causas de su empobrecimiento y propone abrir diálogos más significativos con las literaturas de otras tradiciones, Moreano advierte esa misma pauperización en otro origen: el de haberle dado la espalda a nuestra más íntima esencia, y haber buscado en la palabra a través de formas prestadas, ahora importadas de tradiciones como las de La Plata.

Algo falla, en definitiva, en la narrativa ecuatoriana de la segunda mitad del siglo xx; en ese diagnóstico coinciden Valencia, Arcos Cabrera, Moreano y otros, cada uno a su manera y, a veces, con criterios antagónicos. Pero ¿cuál de los dos movimientos –para decirlo en términos de Nina– es el que no gira correctamente: el de traslación o el de rotación?

Ante esa trampa dualista, el autor de *La expresión metaperiférica* propone un tercer espacio, que permite ejercer los dos movimientos desde una práctica singular, que no pertenece al canon (tradicción) ni a la periferia (ruptura), ni al norte (dominación) ni al sur (resistencia) (Nina 25), ni mucho menos a ese mínimo espacio que se ha dado por llamar



tradición nacional, sino que más bien logra aprovechar todas las posibilidades escriturarias. Ahora bien, si logra evadirse del binarismo, de lo que no se escapa la propuesta de Nina es de la ironía que dibuja su cristal cuando enfoca una línea imaginaria.

Vásconez en la encrucijada

Invisibilidad, ausencia del gran narrador ecuatoriano (o padre) e intemperie son algunos factores a los que se enfrenta el nuevo narrador ecuatoriano a partir de los años sesenta. Si a esto se le suma el peso que le podía significar el compromiso con una ideología determinada (Valencia), o al contrario, se le agrega la desorientación que podía sufrir por no *querer* reconocerse en sus orígenes e imponerse una salida en busca de un padre (Moreano), el escritor ecuatoriano no sólo se ve, como el tercer acompañante de Nina, obligado a descender hacia la escritura de forma inferencial, a ciegas, sino además con un puñado de limitaciones.

La presencia de ese engendro a lo Frankenstein que la crítica –pero, sobre todo, algunos *novelistas como críticos*– se ha encargado de levantar a través de imágenes y comparaciones, hay que decirlo, es patética, pero se tiene en pie. ¿Cómo resuelve entonces un escritor estas cuestiones (invisibilidad, intemperie...) en ese acto conjetural que es la escritura de ficción?, ¿cómo se sitúa ante ese Golem?

Quizá nos sirva, a manera de rodeo, recordar dos preguntas antes de intentar la nuestra. Las dos son de Beatriz Sarlo, son hermanas y tienen que ver con Borges. Así pues, donde la primera intenta rastrear los modos en que los escritores argentinos posteriores al autor de *Ficciones* se enfrentaron –algunos agónicamente– a la definitoria figura del ciego, la segunda juega a suponer lo que habría sido la Literatura Argentina actual “sin Borges”⁹:

⁹: Los dos ejercicios de Sarlo se encuentran en los textos “Borges después de Borges” y “Sin Borges”; los dos forman parte de *Plan de operaciones*.



cara y sello de la misma moneda, miradores aledaños desde donde armar –o mejor, desarmar– el cubo de rubick de la narrativa de La Plata, Sarlo se permite con ese gesto remover un poco lo fijo, entrever lo que ha quedado a la sombra, desmitificar lo que parecería un hecho.

Difícil ver un ámbito más opuesto al de La Plata que el de la literatura ecuatoriana – pese a que críticos como Donoso Pareja se empeñaran en ver simultaneidades de paisaje con los casos Palacio-Arllt–. No intento, por ende, hacer una pregunta análoga, importada y adecuada al contexto. (Por lo demás, lo curioso sería que, de hacerlo, lo imaginable no resultaría suponer una literatura sin Icaza, o sin esos cinco como un puño que fueron el Grupo de Guayaquil o, inclusive, sin Palacio. De hacerlo, el resultado quizá redundaría en el lamento y en el uso del condicional al momento de escribir la vida y la obra del Gran Ausente: imaginar, por ejemplo, como lo hiciera Adoum, que José de la Cuadra terminaba *Los monos enloquecidos*, y que esta se convertía en la gran novela del Trópico¹⁰; o, como Arcos Cabrera, suponer que a Icaza no le perjudicaba el azar y la cronología, y llegaba al tren del *boom*; o pensar que Palacio hubiera envejecido con lucidez y abundante obra. Todos estos ejemplos, muestras directas del síndrome de Chiriboga, antes de Chiriboga.) De lo que se trata, más bien, es de pensar cómo opera el mayor narrador ecuatoriano de la segunda mitad del siglo xx al decidirse escribir desde Quito; cómo se sitúa ante factores como la invisibilidad, la demanda de un horizonte de expectativas nacional; la intemperie. En otras palabras: cómo escribe Javier Vásconez al lado / “con Chiriboga”, ¿cómo se escribe en la sombra?

¹⁰ Dice Adoum, en sus notas a las *Obras completas* de José de la Cuadra: «De haberla terminado (*Los monos enloquecidos*), seguramente habría constituido la más asombrosa creación que América Latina hubiera aportado a la novela de aventuras» (De la Cuadra 618).



Las posturas de Vásconez son claras respecto a algunos de los temas aludidos: la crítica sociológica en Ecuador; la invisibilidad del escritor ecuatoriano –al que considera una especie de topo, que escribe desde un cráter–; la pobreza de diálogo que cierta novela escrita en el Ecuador entabla con otras tradiciones. Hay entrevistas, notas y diferentes tipos de pronunciamientos en los que el autor se sitúa al respecto. Pero tal vez sea su propia obra –acaso sin querer– la que mejor defina su posición frente a tales temas. Su narrativa, entonces, puede ser leída, *también*, como crítica practicante. Claro está, nunca sólo como eso. Pero, sin lugar a dudas, no se puede negar que, desde el momento en que la obra de Vásconez empieza a funcionar, entra un caballo de Troya en los modos de hacer y pensar la narrativa en el Ecuador.

Entonces: ¿cómo escribe un novelista desde el cráter?, ¿cómo narra desde una brecha sobre la cual abunda la niebla? En principio, asumiendo su condición, su situación; haciendo lo que podrían parecer debilidades una fortaleza. Vásconez escribe desde una “línea imaginaria”. En el siguiente capítulo intentaremos recordar algunas estrategias de ese posicionamiento.



CAPÍTULO DOS: EL APOSTADOR EN SU SOMBRA. LA ESTRATEGIA DE VÁSCONEZ

Tres espacios de líneas contrapuestas

En *Los invictos*, de Faulkner, dos niños juegan a reproducir el campo de batalla en su huerto; abriendo surcos en la tierra, montando ramas, o adhiriendo lodo a hojas secas, los dos imaginan las victorias de Sartoris en la guerra civil norteamericana. Parecido al gesto de esos niños del *deep south*, un niño más solitario que los anteriores dibuja en el patio de su casa andina, una *ciudad de tiza*¹¹ que puede poblar con sus deseos y arbitrariedades; el niño está en compañía de una loca, que le ha enseñado el gesto de fuga, y gracias a ella, él puede imaginar otra ciudad posible, que se sobrepone por unos segundos a la *real*, pese a que luego la lluvia deshaga los trazos que ha venido pintando en la calzada: este gesto –el de construir una realidad ficticia autónoma, que reemplaza a la real– une a este niño andino (personaje de “La carta inconclusa”, de Vásconez”) con los de Faulkner, pero también lo acerca a los propósitos de un tipo de novelista: el deicida, estudiado, en algunas de sus expresiones, por Mario Vargas Llosa¹².

Así, quizá no haya mayor guiño para un escritor con ánimos deicidas que nacer en un país que lleva el nombre de una línea imaginaria. El topónimo (Ecuador), como puede verse es precario, y no hace más que invitar a la sospecha: si un escritor, al «(s)ñar vidas

¹¹ *Ciudad de tiza*, precisamente, es como se denomina el documental sobre Vásconez y su cuento “La carta inconclusa”, de Christian Oquendo.

¹² Deicida: término con el que Vargas Llosa define al novelista que construye un mundo literario autosuficiente; que suplanta a Dios. Vargas Llosa ha estudiado, como a deicidas, a García Márquez, Martorell, Flaubert, Hugo. Define Vargas Llosa: «Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente» (Vargas Llosa, *García Márquez* 85).



distintas a la que tenemos [demuestra] una manera díscola de comportarse, una manera simbólica de mostrar insatisfacción con lo que somos y hacemos» (Vargas Llosa, *El viaje*: 30), nunca su actitud estuvo mejor justificada: nadie que nazca en un país cuyo nombre cifra la arbitrariedad y la improvisación de la historia puede aceptar con alguna seriedad las verdades y limitaciones del discurso “real”. Si no se puede rehuir el juego, habrá que oponerse en consecuencia otra *línea* a la concreta, y, si se es escritor, una realmente imaginaria: la de la ficción. Eso es, precisamente, lo que ha hecho Javier Vásconez, al crear una geografía literaria autónoma, que no representa servilmente a la real, aunque la complementa.

Habría, así, dos líneas que, en principio, aparentan una proyección paralela (una equinoccial “objetiva” y otra que aporta la ficción). Tal vez por eso, y porque esa geografía alemana de las novelas y cuentos de Vásconez permite entrever a la real, las semejanzas, las presencias e intromisiones que descubrimos de la una en la otra –de la realidad en la ficción, y viceversa –, posiblemente nos ayudan a entender a cada una de mejor manera. Pero habría que cuidarse de esta correlación (vieja costumbre de ver la ciudad del juego, de la ficción, como una transcripción *pasiva* de Quito): las consecuencias de confiar sin reparos en esa transparencia podrían, también, llegar a distorsionar sus respectivas verdades. Se avizora, así, un tercer espacio entre una y otra línea, un espacio-filtro, que las imbrica, y en el que se juega todo lo que va a ser esa segunda geografía de la ficción: la zona del escritor como lector/traductor. O, mejor: la del lector utópico; el perímetro donde el escritor realmente “está”, se sitúa y demarca la ruta.

Hay escritores que, como el Red Scharlach¹³ de Borges, por sus movimientos y su estrategia, hacen de esa tercera ruta una geometría de vértigos de tal manera relacionables

¹³ Delincuente de “La muerte y la brújula”.



que su vía puede ramificarse, ser caprichosa, no conducir a ninguna parte, que el lector está ahí, participando del juego, queriendo prever las fichas. Ese espacio alterno desde el cual el escritor se detiene a presentir la obra como una trampa es la brecha donde me interesa ver a Vásconez al preguntarse: ¿cómo se narra desde un cráter?, dado que es ahí donde el escritor juega con otras líneas imaginarias limitantes. En bordear ese posicionamiento se esfuerza este capítulo; seguiremos, para ello, algunos movimientos estratégicos que hace Vásconez en la construcción de su obra, que se relacionan estrechamente con el contexto de su escritura: el del Ecuador de la segunda mitad del siglo xx.

Respecto al ambiente cultural de esa época, recuerda el narrador quiteño una certeza que obtuvo en los años en que regresa de Europa, que le sirvió de piedra de toque en su carrera de escritor:

Descubrí la vocación ecuatoriana por el aislamiento. A veces pienso que los escritores de este país intentamos ocultarnos en el fondo protector de nuestros cráteres, aunque ese aislamiento nos ha hecho mucho daño. Partiendo de ese descubrimiento, he pretendido abrir nuevas rutas creando algunos vasos comunicantes con los escritores de otros países (Aveiga 116).

Esta infidencia, que muestra con claridad un presupuesto importante con que el autor ha diagramado ese, su tercer espacio, evidencia, además, una nueva oposición, una nueva ruptura creativa: si el mundo narrativo de Vásconez confrontaba una línea alternativa a la línea imaginaria real, al Quito “a secas”, creando un Quito de ficción, este ejercicio dialógico del que habla el autor trazaría una nueva línea de quiebre: a ese horizonte de expectativas que requería del escritor ecuatoriano una novela nacional, y que –quizá por eso mismo– le generaba reparos al momento de visitar otras tradiciones narrativas, Vásconez le contrapone, sin borrar al primero, uno donde la novela sea «un diálogo de la inteligencia novelística» (Valencia, “Fantasmas” 178). O dicho de otro modo:



a un horizonte de expectativas rodeado de montañas, que obliga a la miopía y a la introspección, a tratar de responder cansinamente el “qué somos”, que hace del ecuatoriano un escritor-topo, Vásconez le edifica como reflejo otro horizonte que da al mar, que fisura al primero y permite entrever desde el ojo de la cerradura un tercer espacio que, más que un confesionario, sea un puerto; en representar ese contraste, como en una *performance*, se esfuerza gran parte de su obra.

Pero, ¿cómo nos enteramos de esos movimientos con que Vásconez interviene en esa, su zona de lector? Curiosamente, más que por los documentos (intervenciones, ensayos, entrevistas) que usan con frecuencia los escritores para atraer o despistar al público, y que alguna vez utilizaremos, en Vásconez es más provechoso seguirle la huella a su proyecto a partir de algunas pistas que se dan *en* su obra misma, de algunas empresas que trazan algunos de sus personajes *dentro* de su ficción.

Habría, en resumen, tres espacios donde se trazan líneas creativas que confrontan el orden establecido. Al primero, el de la realidad-real, se lo confronta con la línea de la ficción. Al segundo, al espacio de la ficción, al Quito-imaginario predominante se lo contraponen una serie de Quitos posibles, que varios personajes imaginan y anhelan dentro de la ficción. Por último, al horizonte de expectativas nacional, Vásconez lo hace mirarse en un horizonte de expectativas distinto, conjeturable. Estas líneas, hay que decirlo, son conflictivas: no se superponen de forma total al espacio en el que surgen pero sí lo reflejan, lo fisuran, lo corroen aunque no del todo. Para explicar este *modus operandi*, quizá sea oportuno ahora ponerlo en relación con un proyecto narrativo al que admira y con el que dialoga Vásconez: el de Juan Carlos Onetti.

Si se recuerda, por ejemplo, el logro de Larsen en *La vida breve*, este consiste, precisamente, en conseguir, a través de tentativas constantes, de innumerables surcos, un



pasaje definitivo a la vecina orilla de la ficción. Ahí, Larsen aparece en las últimas páginas de la novela, y ahí se pierde y se refunde –pacífico demente, vegano Coronel Kurtz– como un dios, o un monumento, o el rostro de una moneda: el proyecto se culmina entonces, la fuga se completa¹⁴. Y hasta cuando se trata de destruir la ciudad de la fuga para emprender una nueva, y convertir, con ello, esa huida en una salida permanente, proyectada al infinito, como sucede en *Dejemos hablar al viento*, el fuego que logra Medina es devastador y total.

En Vásconez esas tentativas, al contrario de las que hemos recordado de Onetti, siempre son parciales. Se vislumbran como proyectos, se asemejan a maquetas u hologramas que enriquecen o menosprecian a la realidad pero que nunca llegan a sobreponérsele del todo. Así, el puerto que imagina J. Vásconez en “Un extraño en el puerto”, o el hipódromo que trabaja el Coronel Castañeda en *La sombra del apostador*, siempre terminan por desvanecerse. En ese sentido, no se puede decir que sus ensayos de pequeñas utopías lleguen a ser verdaderas fugas. Son, más bien, fisuras, orificios que permiten ver otra realidad posible que no llegan a imponerse con todo su peso. Esa es la verdad última del cráter, del volcán, nos dice Vásconez: quizá por eso muchos de sus pobladores tiendan a ver al piso, a conformarse; quizá por eso, a muchos otros, que son sus personajes, esa imposibilidad les invite a aumentar la ansiedad del encierro, a trepidar itinerantes sobre el mismo terreno, a apostar por la violencia.

Valdría decir, asimismo, que son estos proyectos delirantes –que le permiten radiografiar a sus “vencidos” –, con los que Vásconez logra diferenciarse de algunos de sus coetáneos compatriotas: esos planos de desmesuras íntimas no buscan testimoniar una generación desencantada (léase, en su peor expresión: Pérez Torres), ni revisar una identidad conflictiva a partir de alegorías barrocas (léase, aunque con admiración: Proaño

¹⁴ Esta es la tesis que defiende Vargas Llosa en su libro *El viaje a la ficción*.



Arandi, en su gran primera novela), ni radiografiar la relación de un hombre en su momento histórico (léase, Ubidia). Los proyectos de los personajes de Vásquez, parece claro, son movidos por búsquedas distintas, quizá más auténticas, tal vez más cercanos al problema concreto de un hombre enfrentado a su escritura.

Primer movimiento: la fisura

Uno de los movimientos que Javier Vásquez dibuja para escribir desde el cráter es el de “apertura”. Ahora bien, para rodear ese primer gesto, sería importante seguir por unos párrafos los diferentes momentos que Mercedes Mafla señala en su ensayo “El exilio interminable”, cuando habla del mundo narrativo de Vásquez. En ese trabajo, la crítica había advertido ya de los diferentes hitos en su trayectoria narrativa; por ejemplo: un momento fundacional, con *Ciudad lejana*, donde «el autor se siente comprometido con una suerte de sortilegio: purificarse de la ciudad vieja y sus historias pasadas» (Mafla, “El exilio” 66); otro posterior, con *El hombre de la mirada oblicua*, que «constituye casi una respuesta al mundo generalmente inmóvil y aletargado de *Ciudad lejana* y registra, a su vez, la instalación definitiva de la modernidad» (ídem). Pues bien, dentro de esos – digamos– postes que demarcan la obra del narrador quiteño, la crítica había apuntado también algunos cuentos que se relacionan por el ánimo que tienen sus protagonistas de romper la asfixia, el encierro de la ciudad andina; entre ellos nombremos: “Eva, la luna y la ciudad” (1982), “El hombre de la mirada oblicua” (1989) y “Café concert” (1994); textos que, si son leídos puestos en cordel, nos permiten ver algunas escenas de la relación de un hombre con su ciudad y la evolución de una misma pulsión, de una asfixia parecida. Sigamos, entonces, ese desarrollo, pongamos en orden esa sucesión de empresas que alumbran a Félix Gutiérrez, un artista de la ciudad de la lluvia.

Ya desde el primer cuento sobre Gutiérrez está la “fisura”, el delirio: hay, aquí, un joven fotógrafo que inventaría instantáneas de Quito, y lo hace alucinadamente, trepidando



por sus calles, en un febril intento por captar la verdad última de la ciudad. Esa imagen total, como es de prever, no se le revela nunca, y Gutiérrez, después de una breve estadía en la violencia, se repliega en su “cráter”, hasta reaparecer, ya en el segundo cuento, como un hombre maduro, aparentemente resignado, que ha dejado atrás los proyectos delirantes y se ha reducido más bien a hacer su trabajo en el periódico y a soñar con el sonido del mar lamiendo Quito: como si esa tentativa desmesurada, de totalidad, le hubiera enrarecido aún más el ambiente, le hubiera revelado el claustro. Una tarde, sin embargo, el azar o el comedimiento ponen al fotógrafo nuevamente a recorrer la ciudad compulsivamente; con la imagen de una muchacha asesinada brutalmente, a la que fotografía en calidad de periodista, Gutiérrez se perturba y eso lo hace actualizar, aunque con variaciones, el ya conocido método investigativo de Ramírez, el detective de Pablo Palacio que lo suponía todo.

En el tercer cuento, por último, Gutiérrez se nos cruza al frecuentar una famosa cafetería de la localidad. Aquí se lo ve más abatido y solo que nunca. Poco queda, diera la impresión, de aquel que buscaba vertiginosamente la verdad de una ciudad, o del que obsesivamente intentaba explicar los pormenores de un asesinato. Es un vencido, un fotógrafo “menor” que ha hecho una exposición denominada “Eva, la luna y la ciudad”, y ha tomado unas cuantas buenas fotos de una chica muerta hace tiempo, pero que, sin lugar a dudas, no ha logrado acercarse a realizar sus propósitos de juventud. Es, también, un autoexiliado: un solitario que mira con ironía los espejismos y las miserias de los hombres de su generación¹⁵. Es así que, cuando menos lo esperamos, en una noche cualquiera, en

¹⁵ Aquí también Vásconez se diferencia de sus coetáneos. Su fotógrafo está en el lado opuesto de las narraciones-confesiones-testimonios del desencanto, que suelen narrar las peripecias intelectuales de un grupo de idealistas que se dan contra el muro. En este sentido, el personaje de Vásconez, aunque con una ironía menos violenta, más descreída, pero igualmente individualista, está mucho más cerca que el narrador de “Bienvenido, Bob”, de Onetti.



medio de una conversación anodina que mantiene con una cantante boliviana, un comentario de ésta –«quiero hacerme una fotografía junto al mar» (Vásconez, *Estación* 178)– acciona esa propensión característica de Gutiérrez por la divagación, por la búsqueda de vías que, creativa e imaginariamente, mejoren la realidad, y lo mueve a iniciar una nueva busca; esta vez, sin embargo, menos angustiada; con esta quiere cumplir el deseo de su amiga, la cantante, pero a la vez trata de exorcizar una vez más su claustrofobia, su perpetua estadía en la ciudad de la lluvia. A la final, a través de un recurso óptico tan curioso como elemental, vemos el modo un tanto infantil con que Gutiérrez lo logra, y ahí queda a manera de prueba, la instantánea de la cantante boliviana junto a un mar que repecha Quito¹⁶.

De este trayecto que emprende Gutiérrez, de ese gesto suyo de intentar romper la geografía real, de sobreponerle una línea imaginaria a esa que representa su realidad y que le ha tocado en suerte, hay que resaltar un asunto: la correspondencia de ansiedades de Gutiérrez con su creador. Es tan importante esa coincidencia en la que Gutiérrez concuerda con Vásconez que Mercedes Mafla logra aprovecharla para *confundir* las líneas imaginarias (llamémoslas de ruptura, para diferenciar de las otras “reales”), en un feliz acto de lectura creativa; juega, así, Mafla a cruzar las líneas:

¹⁶ Otros textos donde aparece Félix Gutiérrez son las novelas *La sombra del apostador* y *Hoteles del silencio*. Por la primera nos enteramos que Gutiérrez, aparte de tomarle la foto a Roldán –el asesino lisiado del jockey–, es un fotógrafo de renombre, admirado por su trabajo, buscado a menudo por personajes cercanos al poder o a la fama que lo contratan para que él los “inmortalice” con su cámara. La segunda novela, por su parte, nos ha dejado una imagen entrañable del fotógrafo. Aquí un Gutiérrez ya envejecido es visitado por Jorge Villamar, un librero que sufre una claustrofobia parecida a la de Gutiérrez, pero que, a diferencia de éste, no puede evadirse de su encierro por medio del arte. Aquí, la figura del fotógrafo se muestra terriblemente digna, con el aura del artista viejo, que ya ha hecho su recorrido.



detrás del desplazamiento de la ciudad “uterina” y encerrada hacia la representación del mar y el puerto, se esconde una búsqueda personal y simbólica de Javier Vásconez: la necesidad de dotar de un espacio más abierto, más libre y comunicativo a la ciudad andina, por vía de la imaginación (Mafla, “El exilio” 80).

El acierto de Mafla está en identificar la búsqueda por la que se esconde y traduce el autor, delegando figuradamente su obsesión, deseo y tarea en su personaje. Es sustancial anotar, sin embargo, que, cuando se habla del autor y su «necesidad de dotar de un espacio más abierto [...] a la ciudad andina», es indispensable ver esa necesidad en relación sobre todo al horizonte de expectativas local. Así, la tensión por la apertura que sufren algunos de sus personajes cumpliría, además, con puntuar otra ruta, un poco más discreta, que tendría que ver con ese tercer espacio, en donde se mueve el escritor, y deja ver, en esa “fisura” (nunca fuga) –que logran personajes como Gutiérrez en el paisaje, en la geografía de la ficción–, una fisura que se abre pero ahora en el imaginario donde reposan las ideas de lo que debe ser la novela nacional.

Evidentemente, la pregunta que se impone al instante se plantea en términos estratégicos: ¿qué gana el proyecto narrativo de Vásconez al “fisurar” ese cráter imaginario que es el horizonte de expectativas en el que le toca escribir? Con la representación de la fisura en sus narraciones, Vásconez cuarteo el cristal con el que se mira y se mide a la literatura en el Ecuador, reacomoda las fichas; con esa brecha de mar o de luz, en definitiva, enrarece aún más el aire de un tipo de novelas excesivamente discursivas que habían proliferado en el país¹⁷. Ergo, Vásconez fisura el cráter pero, al hacerlo, lo curioso es que no deja de constatar la permanencia de ese ambiente asfixiante, ni se sale nunca de

¹⁷ Comenta Vásconez: «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» (Querejeta 35).



una línea de sombra, de invisibilidad (no es Carrera Andrade, no viaja a (regresa de) Europa); gesto con el que, al tiempo que obliga a la literatura ecuatoriana (en particular, a la suya) a mirarse angustiosamente en correspondencia con la literatura de otros lugares, se garantiza a sí mismo la permanencia en un espacio discreto (afantasmado). Como un detective, como un “enlace”, Váscñez es el escritor que no se visibiliza ansiosamente; el narrador que, apenas contiguo a Marcelo Chiriboga, no se duele de esa figura invisible sino más bien le saca provecho a la sombra que “el invisible” materializó en el “boom” para tensionar algunos presupuestos en un espacio-cráter que ha sido corroído, que se ha vuelto poroso. De ahí que, si en el contexto nacional, Váscñez es mirado en un principio con cierta desconfianza, incluso a veces acomodándolo a los parámetros literarios de la época, en el contexto internacional llegue a ser visto como una “rareza”. Ni muy parecido a los escritores latinoamericanos, y completamente ajeno a la imagen que se tiene de los ecuatorianos¹⁸, Váscñez es el escritor que parecería situarse para causar la impresión de descubrimiento, de haber estado siempre ahí pero haber preferido el sigilo, la reserva, el margen. En esa apuesta por lo discreto, como bien lo señalara Christopher Domínguez, Váscñez se asemeja a Pitol o Elizondo, quienes huyen «del inmenso y hollado país de los realistas y su nacionalismo» (Domínguez 10), del boom y sus epígonos, y van en pos de sus verdaderos maestros.

Un uso “fisurador” del cuento

Pero no nos adelantemos. Es posible, en principio, que estos movimientos de ruptura tengan un carácter logístico, funcional, respecto a su propio proyecto narrativo; y

¹⁸ Dice Mafla: «en un país como Ecuador, en el cual hay una modesta tradición de novelistas realistas, Váscñez es quizá el único que tiene plena conciencia de que a él [...] la única historia que le compete es la historia de la novela. No sólo se aparta así de su circunstancia fatal, sino que incluso se aleja del espíritu de los novelistas latinoamericanos» (ctd en Domínguez 10).



tal vez esa sea la razón por la que se accionen primero desde el cuento: moviéndose con mayor libertad por un género que no *tenía* tantos reparos al momento de la representación, el narrador quiteño podía no sólo evadirse de escribir una novela que fuera víctima del encierro, del farragoso discurso, sino también podía extenuar, poner en tensión las miopías del interior. Tal vez porque la realidad del cuento responde a otra arquitectura, Vásconez podía hacer con él todo un tratado de claustrofobia –como en *Ciudad lejana*– al tiempo que rescataba la novela para sus propios fines estéticos. ¿Pasa algo, en consecuencia, si es que suponemos que con el cuento Vásconez también se había *cuidado* de la novela?¹⁹

Esto último es importante, pues dada la geografía que venía proyectando su obra era evidente que, en un punto, ésta iba a necesitar de la novela para crecer y seguir su curso. Como en otros autores fundadores de una topografía propia, el cuento le había servido a Vásconez, entre otras cosas, para abrir el terreno y sentar algunos referentes sobre los que, luego, la obra se iría afianzando, extendiendo, cercando su propio círculo²⁰. Desde el cuento, el quiteño había fundado un mundo, puesto en acción a algunos de sus personajes más emblemáticos, echado a funcionar a algunos de sus temas más recurrentes

¹⁹ Pese a que la producción literaria de Javier Vásconez empieza en 1982, con *Ciudad lejana*, es recién en 1996, cuando publica su primera novela –*El viajero de Praga*, que, para Leonardo Valencia sería la primera en el país (se entiende: en esa brecha que empieza en la segunda mitad del xx) que «se toma la absoluta libertad de dialogar con la historia de la novela» (Valencia, “El síndrome” 180) –. Hasta entonces su obra había venido construyéndose a partir del cuento. Pues bien, una opción interesante sería ver algo *significativo* a partir de la cronología, en ese hecho.

²⁰ Así, por ejemplo, Mercedes Mafla señala cómo Kronz, personaje de *El viajero de Praga*, entabla relación con personajes y espacios de otros textos: «Kronz visita los espacios de los cuentos anteriores de Vásconez y, además, se reencuentra con otros personajes del autor. Es en el hospital donde el doctor se encuentra con una verdadera reunión de éstos. Ahí está el Lobo de “Crónica de la sangre” y el jockey de “El jockey y el mar”» (Mafla, “El exilio” 124). Otro lugar de encuentro sería la galería personal del fotógrafo Félix Gutiérrez, en *Hoteles del silencio*. En esa colección de fotografías están Kronz, Roldán, J. Vásconez...



u obsesivos; había escrito, también, algunas de sus piezas maestras. Pero la novela era otra cosa; dominado el ambiente cultural por los tzántzicos y la crítica sociológica²¹, era, de hecho, un asunto a tomarse con pinzas; cuenta Javier Vásconez en una entrevista mantenida con Carlos Andrade y Cristóbal Zapata²²:

La vuelta a Ecuador, el entrar en contacto con la cultura ecuatoriana, con escritores de mi generación y ver lo que estaban haciendo fue un *shock*, porque además había un dogmatismo muy fuerte, asentado en las instituciones culturales, muy poderoso, muchas veces difícil de aguantar, de soportar, si es que lo que a uno le interesaba sobre todo era la literatura, la buena escritura [...]. Y eso para mí fue un *shock*, fue algo complejo, difícil de entender, de llevar a cabo, fue una relación complicada. [...] (Con lo años), (m)e di cuenta que más allá de lo ideológico, más allá de las cocinas que venían de La Habana [...], o de ciertas situaciones que se exigían en la época, ciertas actitudes de tipo social y estético, yo, que era un solitario [...], tenía que, definitivamente, llegar a un punto en que mi voz tenía que hacerse presente [...] En esa larga búsqueda de lecturas, viajes, idas y venidas, apareció el doctor Kronz.

Así, para tensionar los presupuestos de una literatura aletargada, que, obsesionada por la autenticidad –léase: la representación “original” de “lo nuestro”–, se había encerrado en largos soliloquios sobre sí misma, Vásconez parecería proporcionarle al cuento otro uso, un uso velado, secreto. No sólo se escribe un cuento, entonces, para narrar una historia, o para lograr un buen ejemplo dentro del género, o para ir sentando los referentes de una

²¹ Siguiendo a Moreano, dice Alicia Ortega: «en la década de los sesenta surgió en Ecuador un amplio movimiento cultural cuyo eje de gravitación fue el grupo tzántzico: grupo parricida [...] Esta actitud aparejaba varios elementos vertebradores: el arte como actitud vital; la tesis del compromiso de la literatura; la escenificación de la poesía oral y la experimentación formal; el llamado a una cultura nacional y popular; el carácter subversivo de la actividad intelectual, con el consecuente enfrentamiento entre el escritor y el poder» (Ortega 123).

²² La entrevista forma parte del programa “La noche cúbica”.



particular *comedia humana*; se puede escribir un cuento que, siendo todo esto, se permita también cavar, fisurar el horizonte de expectativas local. Se prepara, así, el terreno para una novela que pueda poner en tensión los diferentes elementos narrativos, sin caer en el fárrago del discurso ideológico.

El mejor ejemplo de este uso “fisurador” se encuentra en “Eva, la luna y la ciudad”, relato que, como ya lo hemos dicho, narra el fracaso de un fotógrafo al tratar de inventariar exhaustivamente Quito. Aparecida como última pieza de *Ciudad lejana*, el libro claustrofóbico por antonomasia en la narrativa de Vásconez, esta narración parecería anunciar la clausura definitiva –por imposibles– de los proyectos que intentaban develar la verdad última de la ciudad fatigando exhaustivamente la arquitectura exterior, sin optar por estrategias desviadas o sutiles, que tamizaran en una nueva imagen esa experiencia. Esto, de hecho, es lo que aprende con dolor Gutiérrez, cuando comprende la esterilidad de sus búsquedas totales, y se propone modificar su método de trabajo: huir de la ciudad antigua y ahora lejana, abrir la puerta, abandonar la casa.

Con la imagen de un Gutiérrez a punto de partir, Vásconez nos permite hallarle a él mismo en su propio umbral, a punto de emprender un movimiento definitivo²³: como se sabe, el tono de *El hombre de la mirada oblicua* será distinto, y será, también, *definitivo*: el tono-Vásconez empezará ahí. Se dejan atrás, a partir de entonces, “los retablos barrocos”, y empieza otra cosa: se filtra el aire de la novela/el cine negro, la prosa se vuelve más ágil, llega Kronz... “Eva, la luna y la ciudad”, es a la vez, fisura y pasadizo, pasillo y umbral.

²³ Quizá se pueda encontrar un movimiento parecido en Juan José Saer, que, como bien lo ha dicho Sarlo en una entrevista en *Los 7 locos*, termina *En la zona*, su primer libro de cuentos, muy borgiano todo él, con una pieza que clausura la influencia borgiana, e inaugura un registro distinto, el tono-Saer. El cuento que señala la crítica se titula “Algo se aproxima”.



Bien se podría decir en esta línea que Vásconez ha *provocado* la posibilidad de una novela alejada de los parámetros que imponía el contexto literario que empezó en los sesenta, y si es que es verdad que aún *El viajero de Praga* puede verse como «un abrazo desesperado, un acto de amor y de exorcismo [...] (que le) permitió (a Vásconez) mover(s)e sin vacilar por varias ciudades y culturas, a fin de atenuar la asfixia literaria (que se padecía en Ecuador)» (Vásconez, “Divagaciones” 198), esto se debería ver como un acto complementario, posible a partir de las condiciones que Vásconez había generado desde el cuento. La novela, así, engarzada con un universo que ya se venía construyendo en narraciones anteriores llega a responder a la lógica y a la necesidad de un mundo más amplio, en el cual el ejercicio que plantea Vásconez con su primera novela no puede ser visto nunca como una arbitrariedad sino como un acto indispensable. Así, si muchos de los cuentos de Vásconez permitían ver una tensión por la apertura, a través de un movimiento centrípeto, de ruptura, de salida, *El viajero* vendría a confirmar dicha apertura pero mediante un movimiento suplementario, centrífugo, de atracción. La llegada de Kronz, por otra parte, no borraré el encierro de Quito si no que le dará la vuelta: lo llamaré “vacío”, y será visto como una posibilidad para perderse.

Para resumirlo a través de un símil fácil, falso: es como si sólo después de fisurado el cráter, el novelista activara el mecanismo anverso, y a la manía de imaginar puertos le sucediera acto seguido la llegada de extranjeros a Quito. Entre la fisura y el imán, entonces, la línea de Vásconez dibuja un radio de acción y en el gasto de su recorrido se produce la obra.

Segundo movimiento: el imán

Ahora bien, si la pulsión de apertura dibujaba un movimiento característico, de ruptura, el mecanismo *centrípeto* también tendrá su propio funcionamiento, generará sus particulares recurrencias. De esta manera, si la claustrofobia –ese ánimo de romper la



cordillera andina—, hacía que algunos de los personajes que la sufrían intentaran proyectos delirantes, soñaran con el avistamiento de barcos, o anhelasen incluso viajar fuera de las fronteras, muchos de los extranjeros que llegan al Quito de Vásconez parecerían ser desplazados, atraídos por una trampa.

Pongamos como ejemplo algunos casos. Comencemos, así, con el viaje que emprende una de las mujeres más bellas de la literatura del narrador quiteño: Lena, la rusa de *La sombra del apostador*, que llega al Ecuador de la mano de un ingeniero simplón, más bien olvidable, y que, desencontrada, opta por abandonar a su esposo y se convierte en una solitaria que cruza incansablemente en bicicleta la ciudad de la lluvia. Huérfana de padres, Lena es una desarraigada que por las noches recuerda la época de la muerte de su madre o sueña con darle significado a una postal que recibió, quizá erróneamente, de su padre desaparecido:

Esa postal siempre fue un enigma para ella, pero el resplandor de la luna le ayudó a definir con nitidez algunos misterios de la postal. Sobre el café de la estación, situado al fondo de los andenes, había un gran reloj de pared [...]. Alguien parecía haber urdido intencionalmente esa estratagema, para que Lena pudiera admirar en una noche de insomnio y desde una ciudad andina, la hora exacta en que saldría el próximo tren (Vásconez, *La sombra* 127-128).

Efectivamente, si uno recuerda el viaje de Lena, todo parece responder a una gran equivocación: el espejismo que la rusa se había permitido un día por el ingeniero que la cortejaba y que es, a fin de cuentas, quien la trae consigo, se clarifica, se rompe apenas llega a la ciudad andina, y es esta ruptura sobrevenida demasiado tarde la que la deja anclada a un lugar que no le pertenece, que le es ajeno a sus costumbres y al que poco o nada entiende.



Un segundo ejemplo, en esta misma línea, se podría hallar en Jordi Sorella, el jardinero catalán de *Jardín Capelo* que, siguiendo el anuncio del periódico –en el que se «solicitaba un jardinero profesional para trabajar en una ciudad de los Andes» (Vásconez, *Jardín* 46), llega a Quito con el fin de recorrer mundo. Desde su habitación en Barcelona, Sorella se acerca a Quito a partir de las páginas que le dedica la Enciclopedia²⁴, obsesionándose con conocer aquel rincón olvidado del mundo. Cuando llega, encandilado por la diferencia, todo le sorprende, le maravilla todo, y pese a que esa dudosa timidez de los habitantes del nuevo orbe a veces le hace verlos con desconfianza, el jardinero nunca se imagina que en esa hacienda al pie del volcán a la que va contratado para simular con un jardín el paraíso, será muerto y sepultado.

Sorella llega, levanta el jardín, se enamora y muere; parecido al Castelo de *El destino*, la *nouvelle* de Pedro Jorge Vera, al catalán sin embargo lo mata no la fiebre del trópico sino el misterio de los Andes. Lo importante es que Sorella no logra entrever nunca que, aquel día ya lejano, cuando aplicó por el anuncio del periódico para ser un jardinero en los Andes, lo que estaba haciendo era picar un señuelo que lo llevaría a Quito, antes que lograr un empleo que le permitiese conocer esta parte del mundo.

Un último ejemplo, que en contraste con los actos de mala lectura que cometen Lena (con la postal) y Sorella (con el anuncio y la Enciclopedia), parecería ser una excepción, es Josef Kronz. Él es el único de los “extranjeros” que hemos recordado hasta el momento que llega a la urbe previendo bien la naturaleza de la ciudad a la que se dirige

²⁴ «allí estaba la ciudad en unas cuantas fotos en blanco y negro reproducidas en las páginas de la *Enciclopedia Ilustrada Sopena*, pero no conseguía entender que alguien se propusiera construir un jardín al pie de un volcán de los Andes. Había vuelto los ojos hacia una plaza borrosa, pequeña, tan provinciana como algunas calles de Mataró. Mientras paseaba por la playa los domingos, no dejaba de preguntarse cómo sería la gente por allá» (Vásconez, *Jardín* 46).



y en la que finalmente se establece²⁵. Esa coincidencia entre lo que el viajero checo venía buscando y lo que la ciudad-cráter le ofrece, quizá sea uno de los hechos que le hagan el personaje “vasconeziario” por excelencia, el que mejor habita y responde al medio ambiente instaurado por el narrador quiteño. Pero si Kronz lee bien lo que le depara ese país con el nombre de una línea imaginaria (al que, de hecho, lo conoce primero por un libro de Humboldt), esto no le resta azar a su llegada, y quizá sea en ese azar donde esté cifrada su trampa particular, la que sólo a él pertenece porque sólo a él le ha sido dirigida:

Según Kronz, venía huyendo de la historia, no por razones muy concretas sino porque había intervenido el azar. Y al llegar aquí vio la belleza salvaje, insustancial, un tanto melancólica de este país y eso le hizo daño, como hacen daño las cosas inacabadas [...].

Del resto tenía una idea vaga, era el vacío total: apenas una aldea, con edificios y casas coloniales, que presumía de ciudad. Sintió una firme, quizás una inútil voluntad de desaparecer. Y entonces decidió quedarse (Vásconez, *El viajero* 67).

Así pues, tanto Kronz como los otros extranjeros que han venido a dar en la ciudad de la lluvia como por equivocación, como imantados por una línea que los supera (o los esconde), quizá señalen a la postre una clave del movimiento centrípeto que realiza Vásconez, y que sólo más adelante, cuando Vásconez lleve este movimiento a las últimas consecuencias, se podrá ver como una pista, como un guiño de lo que el autor ha venido haciendo por fuera, en ese tercer espacio donde reside el escritor-pensante y se da la escritura²⁶.

²⁵ Otros extranjeros que llegan, como por una trampa son los americanos Mr. Sticks y Dorian Parker, de *La otra muerte del doctor* y *Hoteles del silencio*, respectivamente.

²⁶ Porque, insistimos: es cierto que estos arribos en principio no permitirían pensar más que en las relaciones de diverso tipo que todo personaje mantiene con el espacio en el que radica –relaciones éstas que pueden ser cordiales, problemáticas, de identificación o ajenidad; más aún si es que se da el caso de que estos personajes son recién venidos–. Pero el asunto cambia, se permite pensar como



Para avanzar, entonces, tomemos el caso de George Smiley, detective de John Le Carré que Vásconez importa para *El retorno de las moscas*. Igual que el Sorella de *Jardín Capelo*, éste arriba a Quito por asuntos laborales, pero a diferencia del anterior, Smiley está viejo y cansado; no lo mueve, en consecuencia, un afán de viaje sino la dignidad, el oficio y una especie de azar melancólico: «Dos fueron los incidentes, aparentemente sin conexión, que precedieron a la reaparición de George Smiley de su ambiguo retiro en su casa de Bywater Street. Uno de ellos tuvo lugar en una ciudad de los Andes»²⁷ (Vásconez, *El retorno* 11), cuando el enlace del Circus (oficina de espionaje) en la región aparece asesinado.

El otro hecho tiene que ver con Ann, su mujer y cruz, que nuevamente ha desaparecido de la faz de la tierra, de la mano de alguno de sus amantes. Aprovechando esta eventualidad marital, Le Carré, dios creador *inicial* de Smiley –que en esta novela aparece suplantando a Control, el jefe del Circus, quizá porque su lugar de creador ha sido desplazado por su lector, Vásconez–, le ha mandado una fotografía comprometedor de su esposa para chantajearlo. El segundo incidente se da, de esta manera, cuando Smiley (un tanto como el Risso, de “El infierno tan temido”, de Onetti) recibe fotografías de su mujer engañándolo, y tiene que aceptar la misión que le ofrece Le Carré: venir a Quito para solucionar un problema y hallar pistas.

un guiño a un modo de operar específico del autor, si los ponemos en relación con el arribo de otros personajes, éstos extranjeros no sólo por la nacionalidad que les ha tocado en la ficción sino porque provienen de escrituras *otras*: vienen, así, del suelo de Nabokov, de Conrad, de Kafka.

²⁷ Vásconez, en *El retorno de las moscas*, se “auto-plagia”; compárese el fragmento citado con este otro, de *La sombra del apostador*: «Tres acontecimientos, aparentemente sin relación entre sí, volvieron a ocuparme en esos días. El primero tuvo lugar...» (Vásconez, *La sombra* 45).



Ya bajo el volcán, sin embargo, la tarea encomendada a Smiley se difumina por la confusión o el malentendido. Al “enlace” en la región, un ruso llamado Gregorivius, no lo mata la KGB sino un chulo de la ciudad, el Lobo, y el motivo del asesinato poco o nada tiene que ver con el “comercio” de información confidencial sino con el de fotos pornográficas. Smiley ha llegado, de esta manera, por un error de lectura –«Después de todo, éste es un caso meramente local.» (Vásconez, *El retorno* 57)–, y, consciente de ello, vuelve a Inglaterra a los pocos días²⁸.

Pese a su corta estadía, en todo caso, Smiley, como antes Sorella, ha dibujado su propio jardín al pie de la cordillera, enriqueciendo a su manera el encierro de esa ciudad *donde no pasa nada*. Con su pesquisa, el famoso detective de *El topo*, ha hecho de la ciudad andina un tablero de ajedrez propicio para su juego de espionaje, y le ha permitido a Vásconez dialogar con Le Carré, imaginando –y materializando– lo que pasaría si Smiley visitara *su* Quito.

Es, precisamente, en este punto donde nos parece fundamental hermanar la llegada accidental de Lena, Sorella o Kronz a Quito, a través de la trampa, y verlas como un anticipo de la llegada de Smiley. Sea por azar²⁹ o por error de lectura, estos extranjeros han venido a la ciudad de la lluvia, y ya ahí han permitido remover por un minuto el ambiente claustrofóbico, conventual que la rige.

²⁸ Dice mucho, en este punto, que Dorian Parker llegue a Quito por un espejismo parecido: lo envían a hacer una crónica sobre la violencia en la ciudad, para lo que, luego Parker tiene que maquillar su investigación para poder complacer el ojo de los lectores norteamericanos, tan acostumbrados al cine de Tarantino.

²⁹ Un azar que, en la obra de Vásconez, siempre es sospechoso, arbitrario; que, a veces, hace pensar más bien en su opuesto: la fatalidad.



Quisiéramos, en este punto, incurrir en una confusión de lectura creativa parecida a la que había cometido antes Mercedes Mafla, cuando leía los cuentos sobre el fotógrafo Félix Gutiérrez. En ellos, recordemos, la crítica lograba ver como un trasunto de la fisura que emprendía Gutiérrez en el cráter de la ciudad, el interés personal del autor por dotar de mayor amplitud al paisaje andino. Pues bien, ahora nos gustaría identificar en esos arribos “forzados”, tramposos, un guiño de la necesidad de Vásconez por “saquear” los proyectos narrativos *otros*; de aprovecharse de sus lecturas y enriquecer con ello su propia literatura³⁰.

Con esto, movimiento centrífugo y movimiento centrípeto se encontrarían cifrados *dentro* de la misma ficción. Allí se complementarían en consecuencia, y como dos espejos que, alineados y contrapuestos, permitirían delimitar y reflejar el espacio “Quito” a través de un desplazamiento. De esta manera, si en un principio, el movimiento centrífugo le había dejado a Vásconez fisurar una geografía asfixiante; el movimiento inverso, el centrípeto, le consentiría después apropiarse de otros espacios, tal y como lo ha tolerado desde siempre ese modo particular de lectura *desviada*, voluntariamente *equivoca*³¹, que genera atracción.

³⁰ «¿Por qué «lectura errónea»? [...] Hay lecturas erróneas poderosas y lecturas erróneas débiles, pero las lecturas correctas son imposibles. Una lectura correcta simplemente repetiría el texto al tiempo que afirmara hablar por sí misma [...] La literatura de la imaginación *es* figurativa o metafórica. Y al hablar o escribir acerca de un poema o una novela, debemos recurrir a la figuración» (Bloom 29). Sin embargo, como ya lo ha advertido Waisman, la lectura *desviada*, cuando es practicada desde la periferia, presenta distancias con la propuesta de Bloom de una lectura errónea, ya que su lectura errónea se hace *desde* el canon. Ya regresaremos sobre esto en el siguiente capítulo.

³¹ Confiesa el propio Vásconez: «Durante toda mi vida lo único que he hecho es traicionar, o sea leer, la literatura escrita por otros en función de mis propios interés» (Vásconez, “Elogio” 15). Este *modus operandi* coincide con (o continúa las enseñanzas de) el programa de (mala) traducción que



Con uno y otro movimiento, Vásconez actualiza las relaciones de “diálogo” y “encierro”, “performatizándolos” dentro de la narración. El desplazamiento que propone Vásconez, en este sentido, puede relacionarse al emprendido en la tradición literaria de La Plata, en la que escritores como Borges se propusieron confundir Babel con la Pampa, y trasladaron el centro a la periferia.

Vale decir, sin embargo, que los movimientos de Vásconez no intentan hacer de la ciudad andina, provinciana, una metrópolis babélica. Ni la fisura acaba con el encierro, ni el arribo de extranjeros a la ciudad andina termina por hacer de Quito un puerto internacional, como lo han señalado algunos lectores, escritores o críticos. Si bien Vásconez hace un desplazamiento de centro –para el cual ha aprendido mucho del emprendido por escritores orilleros de Buenos Aires– éste no reproduce las estrategias de los narradores de La Pampa. Baste recordar, para ilustrarlo, el proyecto (fisurador) de hipódromo del Coronel Castañeda o el arribo (imantado) de Kronz a Quito: el primero, como es sabido, se quiebra antes de hora, evidenciándose terriblemente provinciano; y el segundo produce, más que la visibilidad de Quito, la invisibilidad de Kronz.

Desplazamiento del canon, entonces, pero también de la periferia, los dos movimientos de Vásconez parecen poner en tensión el encierro y el vacío, la utopía de fuga y la profundidad del cráter, el delirio de la construcción y la abulia derrotista. En esas tensiones quizá se encuentren las claves que le permiten a Vásconez inventar literariamente a Quito.

ya había detallado Borges, en artículos como: “Los traductores de las 1001 noches”, donde (según Waisman), postula una mayor fidelidad al original por parte del traductor, cuando éste comete, paradójicamente, una serie de desplazamientos, de “infidelidades creadoras”. Este mismo programa explicaría toda la ficción de Borges (Véase *Borges y la traducción*, de Sergio Waisman).



Detrás de los movimientos, el jugador

Es curioso constatar que muchos de los personajes que, o bien fisuran el cráter andino o bien arriban a él como imantados por una trampa, podrían pasar fácilmente por espías: Gutiérrez (fotógrafo), Kronz (médico), Roldán (asesino), Parker (cronista), todos ellos están situados en una línea de sombra que les permite explorar, investigar, ver con mayor claridad. Muchos críticos han visto ya en esas vocaciones, variaciones de un oficio particular; como ya lo señalaba Borja, «igual que Auster, Vásconez cree que los oficios de escritor y de espía son intercambiables» (Borja 89); a diferencia del norteamericano, sin embargo, Vásconez escribe desde una zona propicia para espías invisibles, retirados.

Ante la invisibilidad del escritor ecuatoriano, se podría decir así, Vásconez no reacciona visibilizándose, sino más bien aprovechando ese espacio de sombra; con lo que, al contrario de Marcelo Chiriboga –que se *queda* relegado en la brecha, quizá por la ansiedad de visibilizarse–, Vásconez reivindica el espacio baldío: convierte, de esta manera, un espacio de descrédito en una zona privilegiada para la secreta acción. Todo esto, evidentemente, en un registro lúdico. Detrás de sus espías propios, está Vásconez, que, como el Control de Le Carré, mueve y dispone las fichas. Vásconez, así, alinea su figura de escritor-espía con la del apostador: porque Vásconez, como todo escritor, apuesta, y, como todo espía, prepara tretas, despista, quiere ganar³².

En ese tercer espacio, donde el lector-utópico, piensa su geografía propia, el juego con el que apuesta Vásconez se revela oblicuo, como si el escritor guardara todo el tiempo un as bajo la manga. Vásconez, en este sentido, sería un escritor que descifra muy bien hacia dónde va la literatura e intuye una ruta. Así, al tiempo que rehúye cualquier posición

³² «Todos (los apostadores) guardan un secreto, un as bajo la manga [...]. Y es que en todo apostador se esconde un tramposo porque, a diferencia del jugador que Dostoievski tan magistralmente retrata, el apostador quiere ganar» (Mafla, “La memoria” 144).



de epígono respecto a la literatura latinoamericana (optando por posiciones más discretas), Vásconez *abre* la literatura ecuatoriana al diálogo con otras tradiciones, dejando permear *voluntariamente* estas preocupaciones que tiene como autor en algunos de sus personajes; lo haría, así, como quien deja pistas: esto explicaría por qué, cuando muchos de los críticos (o novelistas como críticos) citados en el primer capítulo diagnostiquen después los problemas de la novela ecuatoriana de la segunda mitad del siglo xx, sus textos den la impresión de glosar al narrador quiteño, de leer la novela nacional como tras la sugestión de “encierro” y “apertura” que promueve la ciudad de la lluvia, como si hubieran sido contaminados por el virus-Vásconez.

Si seguimos esta línea, la obra de Vásconez se evidencia como un juego autónomo, que crece precautelando su naturaleza ficticia, su tenaz anhelo de implantar una realidad lateral autosuficiente, y que, aun así, se permite expandir su terreno poblándolo de trampas, de guiños que le hacen el juego también a la posibilidad interpretativa: su geografía entonces aparece minada de detalles *significantes*, de espejos de distorsión; elementos que, cuando el crítico (Lonrot) los lea, lo que verá será la cifra prometida, la opción de ruptura con un tipo de literatura ecuatoriana: entonces, sólo entonces, se conjurará a Falcón, a Chiriboga, a la *línea ecuatorial*: traducciones de la trampa-Vásconez (Scharlach), geometrías que ha “previsto” el narrador quiteño, y que ha ido desarrollando al tiempo en que crecía su obra.

Coda

Hasta poco antes del 2000, con los cuentos de *Un extraño en el puerto* (1998) y con *La sombra del apostador* (1999), su indiscutible obra maestra, Vásconez parece seguir la lógica que le había permitido sus dos movimientos estratégicos (de fisura y de atracción), y que le había permitido también el juego de dejar ver en algunos elementos de su obra, cifras, alegorías de los problemas de la tradición nacional. Lo próximo será *Invitados de*



honor (2004) y *El retorno de las moscas* (2005), una doble entrega que parece tener un propósito único: la escritura por apropiación de escrituras de los maestros. En el tercer capítulo revisaremos algunas características de este juego que Vásconez entabla con algunos de los mayores autores de la tradición occidental del siglo xx, a través del uso selectivo e inteligente del “homenaje”; consideraremos, para ello, únicamente los relatos agrupados en *Invitados de honor*.

Después, Vásconez continuará, en el 2007, con *Jardín Capelo*, una novela que, según el propio novelista data de hace mucho tiempo, y que, de hecho, cuando aparece integrada a *Novelas a la sombra* (2016), junto a tres novelas más del autor, aparece como la primera de la lista, incluso antes de *El secreto* (1994), en un orden que supone evidenciar «la evolución estilística de Vásconez». Lo próximo del narrador quiteño será *La piel del miedo* (2010), que es una nueva visita al Quito de Kronz, en la que, aparte de tratar temas recurrentes del narrador quiteño, permite reforzar las junturas entre la obra anterior de Vásconez y piezas más nuevas, como *El retorno de las moscas*, *La otra muerte del doctor* (2012), y su más reciente novela *Hoteles del silencio* (2016). La geografía de Vásconez, como puede verse, sigue creciendo, pero, en este trabajo, es imposible seguirla por completo. Nos detendremos, entonces, en el 2004, con *Invitados de honor*. Y ahí nos quedaremos.



CAPÍTULO TRES: HOMENAJE EN *INVITADOS DE HONOR*. ALGUNOS FACTORES A CONSIDERAR EN EL “GESTO” DE VÁSNEZ

Con los relatos de *Invitados de honor* (2004) y la novela breve de espionaje *El retorno de las moscas* (2005), Vásconez lleva el movimiento centrípeta más allá. En ellos ya no sólo parece señalarse con un guiño al diálogo arbitrario, desviado, que como lector-narrador ha generado sobre la obra de otros escritores, sino que esa escritura por importación (in)directa practicada en varios de estos textos, parecería poner en escena el acto mismo de la distorsión. Aquí, el escritor falsea, supone un evento para unas cuantas *vidas imaginarias*, que sólo logran accionarse, sin embargo, *en su propio terreno* de ficción. En las *invitaciones* de Vásconez, el homenaje que finge rendirse al biografiado servirá, ya no sólo para atraer las huellas de sus maestros, sino sobre todo para contaminar las sombras de éstos, para empaparlas con la lluvia de su propio mundo, y valorar cómo reaccionan ante el clima de su escritura.

Un antecedente necesario

Hay una larga tradición *biográfica* que, con gestos similares, precede al movimiento *velado* hecho por Vásconez. Quizá el antecedente más conocido sea el definido por Jorge Luis Borges en las décadas del 20 y del 30 del siglo pasado, cuando empezó a evidenciar el *modus operandi* de su escritura. El desplazamiento del escritor argentino se advierte ya en sus primeras traducciones y logra un hito *gestual* en 1935, con la publicación de *Historia universal de la infamia* (libro que, además, termina con un brevísimo muestrario de traducciones sobre fragmentos de diversas obras). Dice Sergio Waisman, al caracterizar el desplazamiento que Borges practica en su primer libro de relatos:

Borges traslada lo universal [...] de los Estados Unidos de las páginas de Mark Twain a las costas del Río de la Plata. Aquí y en otros pasajes, lo hace recurriendo a las especificidades



lingüísticas de su reescritura e interpolando referencias y alusiones a la Argentina, por ejemplo al *Marín Fierro* (Waisman 104).

Vale acotar, en todo caso, que el traslado del que habla Waisman –en concreto, “El espantoso redentor Lazarus Morell”– se da a partir del ojo del narrador³³. Es esa especie de cronista-traductor, de historiador insolente que crea Borges, el que reordena la historia sin moverse de Argentina. Se basta con algo más sencillo: lee-traduce en contexto, y así la historia misma pasa a ser de otro.

En efecto, casi todo en este libro de Borges es de *otro*; hasta el método que enmarca la escritura llega por adecuación. Así lo comparte el propio Borges, al hablar de Marcel Schwob: «Sus *Vidas imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén» (Borges, “Marcel” 312), y unas pocas líneas después, confiesa, que una de las fuentes de *Historia universal de la infamia*: «fue este libro de Schwob» (ídem).

Alumbrados por su célebre ensayo “El escritor argentino y la tradición”, sabemos ahora que lo que Borges debió ver en las *Vidas imaginarias* fue un método hermano a sus búsquedas literarias, que le permitía avanzar sobre la idea de una escritura que, localizada en los márgenes, tuviera la posibilidad de escribir sobre las demás tradiciones literarias “sin supersticiones”, con una libertad a veces subversiva. De hecho, si recordamos la postura con que Schwob definió su método biográfico en franca oposición al que rige las biografías que suelen constituir la Historia, se evidencia mejor por qué Borges se sintió proclive a practicar el proceder de las *Vidas imaginarias*:

³³ Es curioso, además, que el juego de Borges se dé con Twain, un escritor de gran irreverencia.



Los biógrafos, por desgracia, han creído, generalmente, que eran historiadores [...]. Supusieron que solo la vida de los grandes hombres podía interesarnos. El arte es ajeno a esas consideraciones [...]. Si se tratase de cultivar el arte en el cual descollaron Boswell y Aubrey no habría, sin ninguna duda, que describir al más grande hombre de su tiempo, o anotar la característica de los más célebres del pasado, sino contar con el mismo esmero las existencias únicas de los hombres, así hayan sido divinos, mediocres o criminales (Schwob 22).

La cita de Schwob, como puede advertirse, no sólo proporciona a Borges un método sino que concuerda también con su programa de escritura. *Historia universal de la infamia*, en efecto, no sólo da a sus personajes el “tratamiento” que aconseja el escritor francés sino que *selecciona* a sus biografiados por su condición de *infames*. Waisman ha visto una productiva relación de empatía entre el carácter del escritor argentino y sus (re)creaciones:

El término “infamia” se refiere no sólo a la posición de los personajes respecto de la historia y la ficción, sino a la relación que entabla Borges con sus pre-textos [...]. Es también el mismo Borges, enmascarado en sus narradores, quien roba, distorsiona, lee a contracorriente y traduce mal para trastocar los mapas previamente aceptados (Waisman 105).

Con este ejercicio escriturario de Borges, el método de Schwob –antagónico de por sí a los relatos de la Historia–, se filtra, adquiere una nueva significación y empieza a pensarse para responder a un nuevo contexto escriturario. Borges lo integra, así, a lo que vendrá a ser su proyecto de ficción: un programa de escritura que, tal y como lo han advertido ya algunos de sus críticos (Sarlo, entre ellos), desplaza el Centro (canon) a los márgenes, y vindica la situación periférica.

Con el tiempo, Borges proseguirá con una escritura poblada de traslaciones y de actos infames: críticas a autores ficticios, alusiones a fuentes apócrifas, traducciones



arbitrarias y “crónicas” escritas a cuatro manos (con Bioy Casares) atribuidas a un inexistente Isidro Parodi. Y, claro, luego otros biógrafos seguirán su ruta; lectores, ellos también; cronistas bastante infames.

Otros biógrafos

Entre esos nuevos biógrafos vale enlistar a tres narradores. El primero, Luis Chitarroni, ha continuado, con *Siluetas* (1992), el método filtrado por el autor de *Ficciones*. Esta vez es de recalcar, sin embargo, que el *biógrafo* argentino ha hecho de su lista un catálogo profesional –que será, por lo demás, la tónica de estos tres libros de retratos–: en él ya sólo se censan a escritores, mientras la infamia de sus textos se reduce a reproducir, una y otra vez, una serie de procedimientos característicamente borgeanos.

Ya desde la primera línea de la “Nota” que antecede a su obra, Chitarroni se acoge a la sombra del gran infame argentino: «Casi veinte años atrás este libro no era exactamente igual; hoy, la falta de modificaciones lo ha hecho muy distinto» (Chitarroni 11). La alusión a “Pierre Menard, autor del *Quijote*” no es la única, sin embargo, que hermana a Chitarroni con Borges. Beatriz Sarlo, que lo ha llamado el “lector más borgeano de hoy”, ha señalado lo siguiente: «la crítica de Chitarroni, como la de Borges, se sostiene en un elenco de autores extremadamente personales [...]. Eligen como lectores que pasan por alto las jerarquías establecidas [...]. Seleccionan como un escritor inventa a sus personajes» (Sarlo, “Borges después” 90).

Roberto Bolaño, el segundo de nuestra lista, publica en 1996 *La literatura nazi en América*, una enciclopedia de autores ficticios, que, dentro de la ficción, desempeñan el papel de escritores desconocidos, marginales, que parecen tener en común (en su gran mayoría) el ejercicio de la vanguardia por factores de antipatía con el medio ambiente. Son escritores escindidos, de obras extrañísimas y, en algunas ocasiones, prolíficas, que, de una



u otra manera, flirtean constantemente con el mal. En ese sentido, son hijos de Hitler: artistas mediocres, pero no por ello menos empeñados u obsesivos; una *compañía visionaria*, en definitiva, una comitiva de locos.

Sea como sea, con su *literatura nazi*, Bolaño ha continuado el juego que Borges llevó a cabo en “Examen de la obra de Herbert Quain”, y, haciendo de su obra una cámara de ecos, ha logrado un inventario tipo *Los nuestros*, de Luis Harss, que radiografía *conjeturalmente* un momento de la literatura latinoamericana; en este sentido, bien se puede decir, que *La literatura nazi en América* es a las nóminas canónicas de la literatura latinoamericana lo que *El hombre en el castillo* (de Dick) es a un libro de historia de la Segunda Guerra Mundial.

El tercer biógrafo, aunque español, no por ello menos latinoamericano, es Javier Marías³⁴. Él también, como Chitarroni –y antes Borges–, confecciona, en *Vidas escritas* (1992), un inventario personal de autores como si hiciera una nómina de actantes³⁵; sus motivos, sin embargo, difieren del de los argentinos: su índice, más que evidenciar una preferencia por autores menores, parece guiarse por asuntos de tratamiento del material narrativo³⁶; la nómina se define, así, más que por el *valor* o la importancia de los autores, por las posibilidades narrativas que sus vidas le permiten a Marías; de ahí, tal vez, esa cercanía que sus biografiados tengan con algunas de sus creaciones; de ahí, que el aura que

³⁴ Ya con inteligencia, Carlos Fuentes incluía en su tiempo a Juan Goytisolo dentro de *La gran novela latinoamericana*. Parece evidente, en la actualidad, hacer inclusiones parecidas tanto con Marías como con Vila-Matas.

³⁵ Aunque habría que preguntarse qué biógrafo en la tradición de Aubrey, no lo hace.

³⁶ He aquí los principios que rigen su escritura: 1) «tratar a esos literatos conocidos de todos como personajes de ficción» (Marías, *Vidas* 14); y 2) escribirlos «con una mezcla de afecto y de guasa» (ídem).



se desprenda de muchos de ellos nos recuerde a Francisco Rico, su célebre y recurrente personaje de ficción.

Algunas consideraciones previas sobre el gesto de Vásconez

Como muchos escritores del continente, Javier Vásconez ha aprendido de la irreverencia que profesara Borges³⁷, pero, también como muchos de sus colegas latinoamericanos, ha sabido generar marcas propias, de diferencia más que de distanciamiento. Una de las más visibles, en todo caso, es la que se evidencia por el lugar en el que se sitúa Vásconez al momento de la escritura: esa zona de lector-escritor, ese tercer espacio desde el cual piensa su obra. Desde ahí, el narrador ve la ciudad a la que siempre ha querido capturar para traducir su esencia, para crearla literariamente³⁸: ese Quito, es sabido, nunca fue la babilónica Buenos Aires en la que proliferaban los extranjeros –que es la que trabaja y traduce Borges, por ejemplo, en “La muerte y la brújula”³⁹ –, sino un cráter andino donde la gente mira por lo bajo y se comunica en un español enrevesado. Sólo por esa diferencia de contexto –que presupone, asimismo, una

³⁷ Cita Waisman a Silvia Molloy: «La irreverencia parece consecuencia inevitable de esa marginalidad aceptada y asumida: declararse marginal –es decir excéntrico– equivale a construir un centro en la misma circunferencia, a reconocer la existencia del centro tradicional y a definirse con respecto a él, pero también a alejarse deliberadamente de ese centro, para verlo mejor y –si fuera necesario– para burlarse de él» (ctd en Waisman 149).

³⁸ Hay escritores que han retratado regiones como el Caribe, el Río de la Plata, o México, pero siempre me he preguntado [...] qué ha pasado con los Andes [...] Lo importante era inventar literariamente a Quito (Vásconez, “Nuevo” 31).

³⁹ Recuerda Waisman: «hacia la década de 1920 en las calles de Buenos Aires se oía hablar italiano, yiddish, gallego alemán, inglés y varias formas del árabe entre varios idiomas. Enfrentados con los retos y la confusión de una moderna Babel sudamericana, los escritores se dieron a buscar alguna clase de síntesis –una suerte de Torre unificadora» (Waisman 31).



diferencia en los materiales de escritura—, la irreverencia periférica, que tiene en Borges a su maestro tutelar, ya debería adquirir nuevos significados⁴⁰.

Habría que preguntarse entonces si varían las consecuencias de importar el centro al margen, cuando ese margen al que se trae el centro está más allá de la periferia. ¿Se expresa, entonces, de forma particular esa irreverencia con el canon, cuando la lectura que lo moviliza se da desde un espacio-cráter, desde una zona que ha sido pasada por alto (según Nina), no sólo por los registros del centro, sino también por los de la periferia? En otras palabras, ¿cómo lee-re(escribe) Vásconez?, ¿se diferencia en algo ese proceso de lectura irreverente de la que hace Borges?, y, sobre todo, ¿en qué se diferencia la lectura de Vásconez de la que hacen algunos de sus colegas coetáneos y compatriotas? ¿Condiciona, de verdad, el imaginario que contextualiza esos ejercicios textuales?

Partamos por considerar lo que dice Vásconez, cuando, situándose en su *línea imaginaria*, define el marco de lectura para *Invitados de honor*:

Digamos que todavía existe un país aislado, pequeño, en donde por lo general no ocurre nada, aunque todos confiamos en que algún día cambiará la suerte. Digamos entonces que esta es la razón por la cual me he tomado la libertad de convidar unos cuantos escritores a esta línea imaginaria (Vásconez, *Invitados* 130).

Vásconez, con lo dicho, nos recuerda su elección: él escribe en el cráter a pesar del cráter; pero también desde una *línea de sombra*, capaz, tanto de fisurar el encierro de la literatura nacional como de atraer a su espacio a personajes *otros*. Es sólo en este último sentido que su gesto puede hermanarse a la irreverencia borgeana (transportar el mundo,

⁴⁰ Dice Sergio Waisman: «Las implicaciones de una estética de la irreverencia tienen que ser estudiadas separadamente para cada escritor y en relación con su marco histórico y cultural» (Waisman 143) —habría matices, en este sentido, entre los gestos de irreverencia que subyacen en Oswald de Andrade (con su Manifiesto Antropofágico, en Brasil) y los de Borges—.



distorsionarlo en el margen), sin olvidar, al mismo tiempo, que, sólo situada en ese margen concreto, andino, la “invitación” de Vásconez cambia, adquiere nuevos matices que la distancian de los gestos emprendidos por otros escritores infames.

En “El convite de Javier Vásconez”, Fernando Balseca, siguiendo de forma ejemplar el marco de lectura que el narrador quiteño facilita en su nota a *Invitados de honor*, ha localizado también el experimento de *Invitados de honor* en el contexto nacional, pese a que no vea en ese esfuerzo un acto de irreverencia. Al contrario, el crítico se basta con denominar a ese ejercicio “convite” u “homenaje”, términos más bien pasivos para caracterizar un experimento con grandes cercanías respecto a esa tradición de textos irreverentes, infames:

El de Vásconez es uno de los gestos más potentes en la historia del cuento ecuatoriano, pues no solamente pone nuestro escenario local en diálogo con lo que está más allá de nuestras fronteras [...], sino que grandes autores de varias lenguas se encarnan en el Ecuador gracias a la ficción [...]. Detrás de estas historias parecería dibujarse la convicción de que, metafóricamente, los grandes escritores deben revivir en el Ecuador (Balseca 25).

La lectura de Balseca, como decíamos, enlaza muy bien el “gesto” de *Invitados de honor* con algunas consideraciones que el mismo autor había hecho visibles en su Nota, pero también en textos de vieja data. Así, la afirmación del crítico de que «Detrás de estas historias parecería dibujarse la convicción de que, metafóricamente, los grandes escritores deben revivir en el Ecuador», no es novedosa, sino redundante; y es que esa “convicción” que, para Balseca, subyace en los relatos de *Invitados de honor*, quizá ya esté latente desde la primera aparición de Kronz (en “El Jockey y el mar”, de 1989).

Sea como sea, Balseca logra secundar, desde la perspectiva del lector, las implicaciones que Vásconez había previsto para su ejercicio de ficción, y nos proporciona, también, algo más: una característica fundamental del juego intertextual que Vásconez



organiza desde el cráter: usar el “homenaje” como una forma de remover lo establecido puertas adentro, de desordenar por un segundo los cánones provincianos y miopes. Lo señalado por el crítico permite, así, ver en estos relatos la teatralización de un diálogo que Vásconez considera ausente en el cráter nacional, y que por eso mismo juega a imaginarlo, a promoverlo aunque sea desde la orilla vecina de la ficción.

Otro artículo relevante sobre los ejercicios dialógicos del narrador quiteño, es “Vásconez y el retorno del escritor como espía en los Andes”. Su autor, Wilfrido Corral, ha sido, quizá, quien mejor ha detallado el movimiento que Vásconez esboza con *Invitados de honor* y *El retorno de las moscas*, cuando señala:

En *El retorno de las moscas* [...], la propuesta de su autor es tergiversar la biografía recibida de un autor real y mezclarla con sus personajes, cambiando las perspectivas que se intuyen de esa combinación. Por eso es inevitable y tal vez obligatorio leer esta novela en clave de o como continuación [...] de *Invitados de honor* (2004). Como sabemos, en esa colección de relatos Vásconez ubica a Colette, Faulkner, Nabokov, Kafka y Conrad en la mitad del mundo, y nos permite revisar nuestra visión del anacronismo y de las ideas recibidas sobre cada autor, elevando la subjetividad interpretativa a un grado sumo (Corral 100-101).

Con lo dicho, Corral da un paso enorme: tomando por supuesto el contexto en el que funcionan los homenajes de Vásconez, pasa a encontrar en ellos actos de “tergiversación”, “combinación” e “interpretación”, con lo que “el convite” de Vásconez empieza a ser visto con una provechosa desconfianza: el homenaje ya no sólo descoloca el “canon” de adentro sino que quiere también “revisar” las obras de sus maestros. Corral, sin embargo, sólo nos trae hasta aquí; o mejor, ya a esta altura, nos obliga a dejarlo en la vía.

En ese mismo artículo, al hablar sobre uno de los talentos del narrador quiteño, el crítico ve al «autor como individuo ante la tradición, como quería T. S. Eliot» (Corral 99), y al alinear a Vásconez con la postura de Eliot ante la tradición, Corral parecería situarlo



en las antípodas de la “irreverencia periférica” que definiera Borges. Como es sabido, el poeta norteamericano se posiciona ante la tradición como un Eneas-guardián de la tradición⁴¹, mientras Borges, junto a otros escritores periféricos, está al otro lado⁴²; como bien lo recordara Octavio Paz: «Eliot creía en la fidelidad a la tradición y a la autoridad; otros creíamos en la subversión y el cambio» (ctd en Waisman 282).

De hecho, la brecha que separa a la irreverencia del argentino Borges de la vigía del norteamericano Eliot, bien podría ubicarse en la posición que se fabrica cada uno para enfrentar a la tradición. A los dos, quizá les aflija un análogo «sentimiento de caducidad, de haber nacido en las postrimerías de una época, o de sobrevivir de manera poco natural en condiciones que son ajenas» (Coetzee 17), pero los movimientos que improvisa cada uno para posicionarse de mejor manera ante la tradición, son diferentes. J. M. Coetzee, otro gran escritor de la periferia, en “«¿Qué es un clásico?», una conferencia”, resume el posicionamiento de Eliot de la siguiente manera:

(El de Eliot) es uno de los más espectaculares (procesos) que cabe imaginar sobre la tentativa de un escritor de fabricarse una nueva identidad, reivindicando esa identidad no, como hacen otras personas, sobre la base de la inmigración, el asentamiento, la residencia, la domesticación o la aculturación, o al menos no únicamente sobre esas bases [...], sino en virtud de una convincente definición de la nacionalidad para, más tarde, utilizar toda su autoridad cultural acumulada para imponer esa misma definición sobre la opinión de las personas cultivadas y, a través de una reconfiguración de la nacionalidad dentro de una clase específica de cosmopolitismo [...] plantear la cuestión en unos términos que le harán emerger no como un recién llegado, sino como un pionero y, claro está, como una especie de profeta (Coetzee 17).

⁴¹ Véase: “«¿Qué es un clásico?», una conferencia”, de J. M Coetzee.

⁴² Esa es la tónica de los del Manifiesto Antropófago; luego de Sarduy, y otros.



Pero, si Eliot determina su posición como lector/escritor de cara a la tradición, reorganizando algunas definiciones culturales que le permitiesen a él encajar dentro de un mapa de fronteras lo suficientemente ampliado como para que lo habitara él desde el centro; el situarse de Borges parecería dibujar un movimiento completamente opuesto. En “El escritor argentino y la tradición”, Borges también cuestiona su posición frente a la tradición de occidente, pero lo hace defendiendo y vindicando su situación periférica, de excéntrico, sin que ello signifique una defensa de las escrituras locales, “argentinas”:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga (a la de los irlandeses respecto a la tradición inglesa); podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas» (Borges, *Discusión* 201).

En síntesis: tanto Eliot como Borges parecen sentirse, en un momento determinado, excéntricos respecto a la cultura occidental. Pero mientras esa extrañeza le hace a Eliot ampliar la Casa, para situarse en el centro de ella, Borges prefiere *desmontarla* a través de una serie de actos subversivos, que la refaccionan desde el margen, y le permiten, ante todo, deslizarse alrededor de ella con mayor lucidez, desparpajo y comodidad. Los dos gestos, vale decir, actualizan la tradición o la Casa; la prueban, cada uno a su manera. Pero la actitud que cada escritor evidencia frente a la tradición, define, sin embargo, el carácter de sus textos. Quizá no parezca reiterativo decir que los gestos que Váscenez, Chitarroni, Bolaño o Marías han hecho con sus biografías, parecen estar mucho más cerca de la irreverencia borgeana, que de la vigía de Eliot.

Uso perverso del homenaje: o escribir en el proceso de des(¿re?)composición

Como decíamos, se ha reducido mucho cuando se ha visto nada más que una serie de “homenajes” en las traslaciones de *Invitados de honor*. Al no relacionar los ejercicios biográficos que ha emprendido Váscenez con otros proyectos parecidos escritos en el



continente, no se ha visto la afinidad entre las “invitaciones” de Vásconez y las vidas infames de Borges (o las siluetas borgeanas de Chitarroni, o las entradas monstruosas de la enciclopedia-Bolaño). Poco se ha llegado a decir, así, del uso desviado, perverso que Vásconez ha hecho del “homenaje”.

En aquel ejercicio del que hablamos, más que un rendido admirador que festeja, Vásconez se devela como un falsario. Distorsiona, supone un evento para unos fragmentos seleccionados de unas pocas *vidas leídas*, que sólo logran accionarse, sin embargo, *en su propio terreno de ficción*; ahí las decodifica a través de cruces, intuiciones, arbitrariedades; en resumen, ahí las interpreta. Su crítica, en todo caso, es practicante, y no se basta con armar su propio Kafka o su propio Faulkner; se satisface, más bien, en colocar esas recomposiciones sobre su propio eje, al ponerlas en contigüidad de sus personajes. El homenaje que finge rendirles, entonces, sirve ya no sólo para atraer las huellas de sus maestros, sino sobre todo para contaminarles la sombra, para empaparlos con la lluvia y perderlos en la bruma de su propio mundo, de su medio ambiente. Valora, acto seguido, cómo reaccionan sus convidados ante el clima de su escritura. Vásconez, en ese sentido, es el biógrafo que más cerca ha puesto a sus “invitados” de su propio mundo narrativo. Ni Bolaño, ni Chitarroni, ni Marías, se han arriesgado tanto: sus escritores trazan rutas paralelas a su obra, pero nunca ningún personaje de su mundo narrativo se encuentra a una distancia tan cercana de esos escritores como lo ha hecho Vásconez. En el convite del escritor ecuatoriano, por su parte, tanto Madame (Colette) como Nikolai (Nabokov), comparten diégesis⁴³ con Kronz.

⁴³ Para Genette: «*diégèse* es el universo espacio-temporal designado por el relato» (Genette 376).



Vásconez, en ese sentido, parecería responder a un ánimo quizá más ambicioso del que motivaba a sus antecesores: el de que Faulkner lo lea, el de que se pueda graduar una lupa *ecuatorial* para leer a Nabokov, el de que Colette advierta la forma desesperada con la que los aristócratas se emborrachan y aman en la ciudad de la lluvia. Vásconez nos implica, así, en las variaciones de una misma pregunta: ¿cómo sería una obra de Kafka, en la que se paseen las personificaciones de sus precursores (Dickens-Twist acompañando a Karl Rossman, en *El desaparecido*, por ejemplo)?, ¿cómo reaccionarían éstos al caer en un mundo que ellos mismos han ayudado a edificar pero que ya no les pertenece?, ¿cambia Nabokov al ser leído tras Vásconez?

Vásconez hace el experimento, e imagina las reacciones que surgen de este contacto entre los elementos de la vida y obra de otros escritores y la diégesis propia. Quizá en este ánimo utópico, de ser leído por el maestro (un maestro ya apropiado, en todo caso), se encuentre una característica fundamental de la “irreverencia” de Vásconez, de la ansiedad desde el cráter.

Paréntesis: de Sabato a Genette (o viceversa)

No deja de ser anecdótico que el experimento de Vásconez recuerde en algo una de esas recetas para “vivísimos *boursiers*” que el narrador de Ernesto Sabato daba en *Abaddón el exterminador*: «...se hacen descender (a un folletín rosa) como paracaidistas a cuatro personajes sofisticados de Huxley, a ver qué pasa, qué romances se tejen entre gitanillas y alumnos de Oxford, entre mozos de cuadra y Lady Tantamount» (Sabato 212). Ni deja de ser curioso, asimismo, que la “recomendación” de Sabato se aproxime tan bien al ejemplo que da Genette para ejemplificar un tipo de práctica hipertextual, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.



Como es sabido, en este libro el crítico francés, hace una amplia clasificación de las categorías de la hipertextualidad, a la que define como: «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario» (Genette 14); esta sería la relación que se establece, a grandes rasgos, entre *La odisea* (un hipotexto) y el *Ulises*, de Joyce (su hipertexto correspondiente).

Ahora bien, la obra de Genette es arborescente, se estira por ramificaciones⁴⁴, y de su amplia clasificación, a nosotros nos interesa tan sólo las categorías en las que el consejo de Sabato parece afincarse como si se tratara de un ejemplo. Dice Genette, poco después de fatigarse en diferenciar la *transposición heterodiegética* (de esta categoría, Genette pone como ejemplo, nuevamente, el *Ulises*, de Joyce, en el que la aventura y verdad de Odiseo se han convertido, por las condiciones históricas de la Dublín moderna⁴⁵, en la aventura y

⁴⁴ Empieza el árbol de Genette definiendo su tronco: la “transtextualidad”, a la que describe como: «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette 9); luego, pasa a definir a la “hipertextualidad”, única rama de la “transtextualidad” que le interesa en *Palimpsestos*; quedan fuera entonces las cuatro ramas restantes: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, y la architextualidad. De la elegida, Genette desprende otras tantas prácticas, entre ellas, por ejemplo: el pastiche (*El asunto Lemoine*, de Marcel Proust), la transposición (*Doctor Fausto*, de Mann), entre otras; Genette fatiga varias de estas, pero a nosotros sólo nos interesa la categoría de la transposición, de la que bifurca, a su vez, las transformaciones “puramente formales” (la traducción, por ejemplo) de las “semánticas” (nuevamente: el *Doctor Fausto*, de Mann.) Seguirán, por unos pisos más, las divisiones; así, de las transformaciones semánticas, se diferencian la *transposición diegética* (o *transdiegetización*) y la *transposición pragmática*, y de la transposición diegética, surgirá una nueva oposición: transposición homodiegética y transposición heterodiegética: es aquí donde quisiéramos quedarnos, pues a nosotros nos interesará seguir los ejercicios de Vásconez entre estas últimas prácticas.

⁴⁵ Genette no lo dice, pero esa transformación evidentemente no se explica tan sólo por “modernizar” *La odisea*; debería verse también en ella también un gesto “irreverente” de Joyce frente a la tradición; de hecho, Borges ya parece advertirlo, cuando, en “El escritor argentino y la



verdad de Leopold Bloom) de la *transposición homodiegética* (como ejemplo de esta, el crítico nombra las tragedias griegas, que retoman un mito anterior pero lo reescriben en la “misma” Grecia, con los “mismos” personajes): «Se podría, al menos, concebir tipos de transposición a caballo de las dos prácticas (mencionadas): por ejemplo, un Ulises [...] «moderno», viviendo en nuestros días, que conservase, sin embargo, su identidad original» (Genette 393-394). En otras palabras, un Ulises que viviera las aventuras y el mundo de Bloom sin llegar a ser Bloom sino siendo todavía el Ulises de Homero.

Se verá, entonces, la cercanía de los ejemplos de Genette y Sabato, pero también sus diferencias. Así, si es notorio que los dos parecen centrarse más en el experimento hipertextual a partir de los contrastes, del choque que se generaría a partir del desembarco de un elemento de un hipotexto-x en un hipertexto-y, sin difuminar “en nada” la identidad original de ese elemento; son evidentes también: la limitación de Genette al no relacionar la re-escritura de Joyce como una escritura que responde a un contexto (¿un acto irreverente?); como la limitada supuesta distracción del personaje de Sabato al ironizar sobre tal comercio intertextual, *sin considerar*, que un antecedente de esos *boursiers*, es su –primero– admirado y –luego– algo repudiado Borges. Se apreciarán, también, las relativas cercanías entre estos ejemplos de Genette y de Sabato y los experimentos que ha efectuado Javier Vásconez, en su ciudad.

Es en este sentido que retomaremos el término “parachutismo”, mencionado a manera de guiño guasón por un actante de Sabato en *Abaddón el exterminador*, para subvertirlo y resignificarlo en relación a la estrategia narrativa de Javier Vásconez: una

tradición”, dice que la situación de extraños de los irlandeses les habría permitido mayores posibilidades creativas.



estrategia que se sitúa en un cráter, y que a partir de ahí improvisa sus movimientos. En el siguiente capítulo nos detendremos con mayor amplitud en este juego.



CAPÍTULO CUATRO: “PARACHUTISMO”, EL JUEGO HIPERTEXTUAL EN *INVITADOS DE HONOR*

Un cruce de escrituras y lecturas anómalas

«Escribir novelas es imponer una anomalía a los otros» (Vásconez, *Estación 272*), dice, en una rueda de prensa, el William Faulkner que ha invitado Javier Vásconez a su línea imaginaria, sin saber –Faulkner– que está citando, o puliendo una frase de uno de sus mejores lectores futuros, Javier Marías⁴⁶; que está reproduciendo sin saber una frase que le ha sido impuesta por Vásconez. El “plagio” que comete el personaje-Faulkner, así, se plantea curioso, aunque no precisamente porque el personaje –en tanto creación– esté libre de culpas, sino porque la afirmación parecería formar parte efectivamente del repertorio faulkneriano: ¿están, los escritores, irremisiblemente condenados a parecerse a lo que, sobre ellos, o en base a ellos, dicen sus mejores lectores?⁴⁷ La pregunta, como es sabido, pertenece a Borges –y en ella está implícito su arte de leer mal, de subrayar minucias, de seleccionar analogías–. Bien podría decirse, entonces, que no sólo escribir sino también leer *es imponer una anomalía a los otros*.

Se recuerda, para el caso, el ejemplo de Hank Morgan, el yanqui que Mark Twain hace aparecer en la corte del rey Arturo⁴⁸: ¿qué es Morgan si no una especie de lector

⁴⁶ «Escribir novelas es la asunción de una anomalía. Publicarlas es el intento de imponer a otros esa anomalía» (Marías, “Contagio” 49).

⁴⁷ De alguna manera, este es el tema con el que juega Borges en “Kafka y sus precursores”: «El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» (Borges, *Inquisiciones* 282). Adviértase en la cita la ironía de Borges: está jugando a leer a Kafka a través de conceptos de Eliot; ergo, no sólo está leyendo *mal* a Kafka, sino que también está desordenando a Eliot.

⁴⁸ *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, novela de Mark Twain, narra el curioso viaje en el tiempo que Hank Morgan, un americano del siglo XIX, hace a la Inglaterra del siglo VI; lo curioso de la



infantil empecinado en leer a su manera el medio evo embrujado por Merlín, descomponiéndolo, introduciendo anacronismos, parodiándolo?, ¿qué es sino un lector arbitrario que va cambiando a su paso todo lo que no le gusta de esa diégesis en la que ha caído ridículamente? Como el anacrónico Morgan de Twain, el lector puede ser también quien contrapone una anomalía a otra, corrigiéndola, emulándola, saboteándola entre líneas (ver Borges...).

Así, uno de los méritos de *Un yanqui en la corte del rey Arturo* pasa por recordarnos que todo lector funciona, de cara a la ficción, como un anacronismo, mientras que cualquier acto de escritura no deja de parecer la tentativa de alguien que se sabe “arrojado” a un mundo (al del libro, no sólo al real) que a ratos le pertenece y no le pertenece, y que escribe como para reconfigurar las manecillas de un tiempo *otro* en relación a un orden menos distante, menos ajeno, y al que, por lo menos en apariencia, se pueda reconocer como propio. *Oposición a la magia*, en definitiva: en los espacios que una hechicería de Flaubert deja como márgenes empieza su escritura un tipo como Joseph Conrad⁴⁹.

Invitados de honor, en este sentido, se extiende suponiendo los cruces imaginativos de escritores y lectores *anómalos*, en (o hacia) un mismo terreno. Y es que al ser *Invitados de honor* el experimento de un escritor que se divierte “trayendo” a su territorio narrativo a personajes que a ratos son y no son otros escritores, lo que parecería generarse es una sucesión de lecturas (¿y escrituras?) captadas en pleno curso, como si en algún momento

aventura de Morgan es que éste, en su camino, va “introduciendo” elementos de anacrónicos en la trama; por ejemplo, una red telefónica que funciona secretamente en los bosques feudales de la época del rey Arturo.

⁴⁹ Efectivamente, como bien lo recuerda Ford Madox Ford: «las palabras iniciales del primer libro de Conrad fueron anotadas a lápiz en las guardas y en los márgenes de *Madame Bovary*» (Ford 14).



ese lector anómalo que lee y reconfigura desde Quito los universos narrativos de cinco escritores diferentes, diera paso a que esos mismos escritores se volvieran lectores y visitaran el mundo ficticio de quien los ha leído desde una brecha, desde un borde. Se juega, entonces, con los caminos de la hipertextualidad: aquí, no sólo se hace descender a un personaje de una diégesis en otra, sino que se construye a ese personaje a partir de un prisma de textos, como quien se construye a un subversivo: ese otro que descende, más que venir de un hipotexto, viene al hipertexto a modificarlo, a configurarlo con las características propias de su lugar de origen, de su ficción. Vásconez, con eso, convierte a sus invitados en habitantes limítrofes, que se ubican entre su parcela de realidad y de ficción: Nabokov se confunde con Humbert Humbert y a Faulkner, de pronto, se la da por autodenominarse Sartoris; máquinas de sentido, los invitados de Vásconez son, también, ojos que no pueden dejar de traducir lo que les rodea a su particular modo de ver el mundo.

En ese sentido, *Invitados de honor* tendría dos historias de lecturas. La una –la que hace Vásconez como lector–, a la manera de quien reconfigura e interpreta la imagen de los otros escritores, bien podría ser una historia secreta sino fuera porque el propio Vásconez ha develado, en su *Nota de autor*, sus fuentes o hitos de lectura. La otra sería la que Vásconez, como escritor, imagina como aventuras mínimas para sus invitados, y que es la que le permite leer, a su vez, a unos lectores particulares en contacto con su propia obra.

Los convidados que aparecen en *Invitados de honor* no serían, por ende, tanto los escritores Faulkner, Conrad, Nabokov, Colette y Kafka como los elaborados lectores Faulkner, Conrad, Nabokov..., que, por un momento, como Hank Morgan, han caído en un mundo otro y creen equivocadamente que pueden imponer un juego propio. Y, en efecto, si en algún punto así lo hacen, esto tal vez se deba a que son lectores que, como el novelista que bosqueja Marías, «tiene(n) la visión deformada, también la lengua, quizá el gusto»



(Marías, “Contagio” 49); hombres, ya lo habíamos dicho, que no pueden hacer otra cosa que diagramar un entorno, cualquier entorno, bajo ecuaciones propias.

La verdad, sin embargo, es que las tentativas de estos lectores-invitados mucho tienen que ver con sus escrituras, pese a que durante su estadía en la ciudad de la lluvia a ninguno se lo vea escribiendo. Todos ellos, a excepción de Faulkner, parecen vates retirados (si eso fuera posible) que siguen la aventura propia a través de caminos laterales o discretos, lectores que, sin embargo, no pueden dejar de ver el mundo como bajo los influjos de su propia escritura. Sombras silentes, la imagen de estos escritores recuerda en algo a la del desertor o el fugitivo: delincuentes de nombres falsos que anhelan empezar desde cero y que buscan el fin del mundo para perderse.

Y es ahí, precisamente, en ese juego de identidades dobles, donde se activa una de las piezas del juego-Vásconez. Empecemos, pues, con esa historia de lectura *secreta*, de la que Vásconez nos ha dejado, como pista, apenas un inventario (la “Nota de autor” a *Invitados de honor*) de esa bitácora y brújula de lecturas que permite la escritura en la brecha, más allá del borde.

Un lector que espía

Es conocida la labor de Javier Vásconez de explorar las variables del hombre-espía. Puede parecer insulso recordarlo, pero a lo largo de los años el narrador quiteño ha intercambiado con suerte los distintos oficios a los que puede recurrir un hombre para seguir su indagación impunemente: médico, fotógrafo, asesino: la lista de espías de Vásconez ha sido extensa y productiva. Con tal antecedente, no parece llamativo que, como lector, juegue también a sorprender a sus maestros en el momento mismo de escoger entre sus identidades dobles, de ponerse sus máscaras predilectas.



¿Cómo es un escritor?, ¿cómo saber quién es un hombre que, en última instancia, es un especialista en esconderse y ser otro? El razonamiento de Vásconez, como detective o lector, parece ser el siguiente: si la posibilidad de ser otro durante la escritura le deja a uno, como novelista, un disfrute quizá ilimitado, hay algo decididor en que un escritor insista en travestirse una y otra vez en un *otro* específico (o en sus variaciones). Es, de hecho, como si esa insistente muda develara, sin querer, al hombre de cara a su *juego favorito*. Se intercambia, en consecuencia, la escritura por el juego, el escritor por el jugador. Para ello, Vásconez ajusta la mira interpretativa, como si rastreara las manías de un criminal o un perturbado; si, como dice Faulkner, un «artista es una criatura impulsada por demonios» (Stein 2), al escritor, como al asesino, habría que buscarlo en sus recurrencias, en los mapas que le gusta jugar, en los factores que, una vez vistos, rompen todo *continuum* de normalidad. El escritor, ya lo advertía Dostoievski, no es sino una de las posibilidades del *jugador*.

Se puede decir, entonces, que la lectura que Vásconez hace de las fuentes no es, en ese sentido, tan arbitraria como palimpsestuosa. Y es que, si bien los detalles que Vásconez rescata de ese ordenado reguero que termina siendo una lectura a veces parecerían secundarios, quizá su elección esté regida por un principio de búsqueda: la de encontrar, entre texto y texto, al *scriptor ludens*, al escritor que juega. En ese aspecto, la irreverencia de Vásconez evidencia ya un desplazamiento importante: no busca a su personaje escenificando los momentos “importantes” de su biografía sino los halla trazando una línea perpendicular: en los juegos del artista; en esas recreaciones que, como en Hemingway, son compendio y metáfora de la escritura.

Dice Vásconez:



Invitados de honor es la posible biografía de cada uno de esos escritores, o mejor dicho, lo que cada uno de ellos hubiera querido hacer en la vida. Por lo que se deduce de sus obras, Kafka pudo haber sido un comisario inquisidor, Conrad un coyotero o un contrabandista, y Colette la regente y propietaria de un cabaret (Aveiga 119),

mientras Faulkner bien pudo haber sido un jockey, y Nabokov, un cazador de mariposas (lolitas, en su siguiente acepción).

Vásconez hace ese tipo de suposiciones a partir de un particular registro de lecturas. Busca, en consecuencia, tanto en los escritos del “biografiado” (novelas, cuentos, memorias, diarios), como en los textos de otros donde el escritor pasa a ser el protagonista (biografías, entrevistas, ensayos). A ese material, Vásconez lo convierte en tierra de saqueo, y a partir de sus pequeños robos (detalles, frases, posturas, datos), parece ir construyendo, de a poco, una silueta del biografiado. Cada escritor, así, es su álbum de excentricidades, de gestos, de símbolos. El ojo de Vásconez actualiza, con ello, la pertinente lectura del detalle.

Esta pesquisa, que Vásconez emprende como lector, se completa cuando se reordenan sus papeles de trabajo; Vásconez estudia, así, las anotaciones bajo el filtro de la analogía, y a partir de ellas hace deducciones, descompone supuestos, recompone rostros. Luego, Vásconez yuxtapone escenas leídas, sutura citas, contrapone sus imágenes de lectura como en espejos de distorsión. Cada ejercicio de *Invitados de honor*, así, es particular: no son iguales los modos en que se juntan los papeles y se difuminan los rostros para dar una imagen de los escritores.

Vale destacar, en este sentido, que la presencia discreta de la “Nota” que el mismo autor adjunta al final de *Invitados de honor*, es providencial. Si no fuera por la infidencia que significa ese índice de fuentes, el giro de Vásconez como lector sólo podría esbozarse



como un supuesto a partir de los juegos que se articulan en cada uno de los relatos del libro. Gracias a la “Nota”, sin embargo, se puede ir apenas más allá. Cuando menos, se puede frecuentar los parajes ya visitados por Vásconez, como un turista un tanto patético que intenta rastrear los puntos donde, antes, un lector tramposo ya se ha detenido a marcar los puntos que pudiesen ser atraídos a su orbe propio.

Y es que en cada uno de los relatos de *Invitados de honor*, los escritores ya están; imantados, han caído o están a punto de caer al pie del volcán. Sólo gracias a ese adjunto paratextual, uno puede entrever, entonces, ese tercer espacio, desde donde espía y escribe Vásconez, como tras un artefacto que abduce a otros personajes. La “Nota” de Vásconez nos proporciona, en consecuencia, el trasunto de la trampa; los puntos por donde pasó Vásconez para generar atracción.

Un espía que escribe

Ya habíamos visto en el capítulo segundo cómo Vásconez, en momentos anteriores de su narrativa, había atraído a su puerto a personajes extranjeros a través de un movimiento centrípeto, que los imantaba, y los dejaba orbitando bajo el volcán: esa fuerza de atracción tomaba a veces la forma del azar, de la confusión, de la lectura mala. En esta ocasión, Vásconez usa el juego: *homenajes*, o jugada en dos movimientos.

Primer movimiento: Vásconez pasa lectura como quien hace un inventario de metales. Segundo movimiento: a cada metal, Vásconez le contrapone un imán correspondiente. Dicho de otro modo: Vásconez, después de revelar al jugador que habita bajo la figura del escritor, pasa a tenderle la posibilidad de un juego como si estableciera la motivación de su llegada.

En el recinto-Vásconez se dispone, en consecuencia, un *playground*, un sitio de juegos impostergables: cada juego le ofrece a su invitado tanto la euforia de lo entrevistado y



siempre anhelado como la impunidad del cráter. De esta manera, Nabokov llegará atraído por un paisaje propicio para la caza de mariposas; Kafka, en busca de un perpetuo fugitivo, el doctor Kronz; Conrad, en pos de un lugar de desesperados por la fuga, que quieran aceptarlo como coyote o enlace⁵⁰... Nuestro autor actualiza, con esto, la estrategia-Scharlach: Vásconez, para ser leído por los maestros, diseña una posibilidad con la que éstos, sus lectores puedan sentirse lo suficientemente cómodos para venir, desplegar sus propios *mapas del territorio* y animarse a actuar.

Cada relato de *Invitados de honor*, así, está hecho para abarcar el lapso que dura el juego que cada *homenajeadado* jugará en la ciudad de la lluvia: la biografía, en pocas palabras, se condensa en un acontecimiento, tal y como la vida se condensa en el juego de la escritura. En *Invitados de honor*, en consecuencia, habrá cinco escritores que arribarán y leerán a Quito, perdidos a veces por la bruma, sin saber que, desde algún claroscuro, los espera un espía (quizá, J. Vásconez, el novelista que, dentro de la ficción, imagina extranjeros llegando a puertos difusos) que va cartografiando su paso, listo para capturarlos en el instante en el que, desesperados por encontrarse, desplieguen su *modus operandi*, su juego propio.

Cuadernos sobre el recién venido, lo que Vásconez registra es esa borrosa geometría que cada extranjero va dibujando a su paso, con la idea quizá de apoderarse de la ciudad perdida: Nikolai (Nabokov), por ejemplo, actualiza los vagabundeos imaginarios de Humbert, y a Colette se le da por actuar como una de esas matronas de *music-hall* que

⁵⁰ Los casos de Faulkner y Colette difieren apenas de los anteriores; al ser, los dos, escritores *realmente* felices en su retiro (no como Kafka, que lo anhelaba y sufría al mismo tiempo), la invitación a la línea imaginaria juega a forzar una imposición; así, si al primero lo mueve la sombra un tanto incómoda de Edgar Hoover, a la segunda la desancla de París las amenazas y dificultades de la Segunda Guerra Mundial.



proliferan en sus ficciones. Tal presunción que guardan los invitados, sin embargo, no pasa de ser un espejismo; si en algún momento, los extranjeros creen domesticar el paisaje para sus búsquedas personales, no tardarán mucho en descubrir lo equivocado de sus propósitos: la ciudad de Vásconez es engañosa, y, como sus habitantes, que la recorren con la mirada oblicua, desconfía y traiciona pronto. Los convidados de Vásconez, en ese sentido, acabarán desengañados y aún más perdidos de lo que llegaron: Faulkner no aguantará al caballo andino, Nabokov perderá su alforja de caza al pie del volcán, Colette tendrá que marcharse a causa de una venganza local...: el *convite* de Vásconez puede verse entonces como el experimento de un ingenioso deicida, donde el maestro arriba solamente para constatar un terreno *otro*, al que no domina ni aplasta con su sombra, y que sin embargo le abre las puertas para que juegue y lo intente.

Oposición a la magia, de nuevo: Vásconez sigue a esa especie de Hank Morgan, que es cada uno de sus invitados, e inventaría todo lo que éstos van proyectando en la geografía andina: símbolos, causas, detalles. Detective encubierto, nuestro autor ha anotado asimismo que sus invitados han desembarcado –ellos, que también han sido arrojados a un mundo ajeno– elementos de sus universos personales en el Quito de Vásconez, y que quizá sea esto –ver sus señas particulares ahí, casi al lado suyo–, lo que les ha confundido, tomado el mundo como propio, cuando lo único que les pertenecía era la proyección de un juego afantasmado y unos cuantos objetos personales. Parachutistas: personajes caídos desde otra diégesis que son, sin embargo, capaces de leer ese otro mundo a partir de sus anomalías propias. Y también escritores-precursores: maestros que visitan un mundo que, sin saberlo, han ayudado a construir, y que no les pertenece.

Del “homenaje” y algunos de sus usos

Bien se podría decir que Vásconez usa sus homenajes en dos direcciones. En la primera, Vásconez aparece como un lector y su escritura biográfica tiene un carácter



interpretativo: la escritura de cada invitado es, de alguna manera, la puesta en escena del ejercicio de un lector arbitrario que construye un sentido, que ensaya un orden. En la segunda dirección, Vásconez se asemeja a un escritor tramposo, que, si por un lado, parece terriblemente leal a la imagen de sus biografiados, por otro, usa sus estadías en Quito para deformarlos por un segundo, para ser leído por los maestros y contagiarles del aire que se respira en su Quito.

Vale decir, en este sentido, que la apuesta de Vásconez es arriesgada. “Invitar” a escritores que no sólo son dueños de universos poderosísimos –cuya influencia ha llegado a aplastar o a convertir a muchos de sus lectores en meros epígonos– sino que también han sido, para el anfitrión, reconocidos maestros, evidencia una confianza plena en la prevalencia de su obra, en su capacidad de convertir todos los elementos que la permean en partes que, sin dejar de ser ajenas, llegan a funcionar como propias. Evidencia, asimismo, y quizá como consecuencia de lo anterior, una voluntad de diálogo y una capacidad de adaptación enormes.

Pero quizá el sentido más importante que deja traslucir su experimento bien puede ser el de una irreverencia que, desde el cráter, le da la vuelta a uno de los mecanismos que tiene el canon para perpetuarse. Ya Coetzee, en “«¿Qué es un clásico?»», una conferencia”, apuntaba que, en la música, la categoría de clásico se aseguraba a través de la noción de prueba: es difícil suponer, decía, que las orquestas interpreten una y otra vez a un compositor que no cause “algo”, que se haya anquilosado. Vásconez, en *Invitados de honor*, da un giro, y juega a ser “probado” por los clásicos; cinco intérpretes de los mejores de esa orquesta llamada “canon”, lo han visitado y leído; lo han “probado”.



Tres invitados a vuelo de pájaro

Con su paso por la ciudad de Vásconez, los visitantes alumbran, a veces, nuevas zonas de Quito (como la tienda de abarrotes La Espiga, en “Thecla teresina”); nos dan una nueva imagen de viejos conocidos (como en el encuentro que tiene Faulkner, de pronto autodenominado Sartoris, con el Coronel Castañeda, en el hipódromo); o permiten la resolución de un conflicto local, que, sin la llegada del invitado, quizá no se hubiera solucionado de la misma manera (como en “Madame”, donde Evangelina aprovecha el *music-hall* que ha montado Colette para vengarse de un hombre decrepito, tal vez Ruy Barbosa). A continuación reseñamos brevemente las estadías de tres de estos invitados. Hemos dejado las dos restantes, para revisarlas con mayor profundidad en el capítulo siguiente.

*Nabokov, el cazador, cazado*⁵¹

Tanto en “Billy” como en “Thecla teresina” se menciona un sitio (el club Ventura) que frecuenta el doctor Kronz, como si fuera un local proclive a curiosos encuentros. Cuando Nabokov y Faulkner han ido a dar a tal lugar (cada uno por su cuenta), el checo, sin embargo, ha brillado por su ausencia. Tal azar ha hecho que no podamos asistir a una partida de ajedrez que se anunciaba memorable: la de Kronz con Nikolai (Nabokov), el entomólogo ruso que, durante su estadía en Quito, tendrá que vérselas en cambio con un adversario más vulgar, quizá menos inteligente: el pintor Pachay, que, pese a su aparente

⁵¹ En su “Nota de autor” a *Invitados de honor*, Vásconez nos proporciona una especie de índice de fuentes que ha consultado para escribir sus relatos. Todos los títulos que citamos, en esta y en las notas al pie de página 53 y 54, como fuentes de los relatos, provienen de este texto. Vale mencionar, asimismo, que hay algunos textos que Vásconez ha revisado pero que no los nombra de forma concreta; en algunos casos nos hemos animado a decir a qué posible texto se refiere; en otros, no. Así pues, para invitar a Nabokov a su línea imaginaria, Vásconez utiliza los siguientes textos: *Lolita*, *El hechicero*, y *Habla, memoria*, de Nabokov, *Los años rusos*, de Brian Boyd, y algunos cuentos que el narrador quiteño no ha nombrado.



desventaja, se terminará quedando con la mejor mariposa de la colección, después de tener en jaque al ruso por unos cuantos días.

El juego con que gana Pachay, más allá de que resulte efectivo con el ruso, no es muy enigmático ni laborioso. Se evidencia, de hecho, desde su primer movimiento, cuando, como un *alfil ladino*, logra acomodarse a la sombra de Zulema, y, desde ahí se permite espiar a Nikolai, como si fuese a esperar el momento preciso en el que el otro se le ofrezca en diagonal. La verdad es que el ruso se muestra vulnerable desde el primer momento, por lo que Pachay se detiene, y espera a ver qué es lo que va mostrando a lo largo de la partida. Y es que el pintor sabe muy bien cuál tablero es el que tiene al frente, mientras Nikolai, por su parte, no parece verlo con claridad, enfebrecido como está por las premuras de otro juego; de uno, se podría decir, menos geométrico.

El juego en el que se interesa el viejo Nikolai es, en principio, el de las mariposas. Es esa continua persecución la que lo compromete de lleno, al punto de ser capaz de arriesgarlo todo por precautelarse ese, su asedio propio. Tal actividad, por otro lado, no le ha sido ingrata a lo largo de los años; le ha proporcionado momentos maravillosos, caminatas agotadoras, ejemplares (mariposas) únicos. Como a todo perseguidor obstinado, el juego lo ha mantenido vital e itinerante.

Pero las mariposas no han sido su única fuente de juventud eterna; también lo ha sido su culto a la memoria. Tanto sus recuerdos de infancia como los de juventud –sus días en la estepa rusa y sus experiencias como exiliado en Londres o Berlín, cuando era un cazador entregado completamente a su acecho particular–, han inyectado su porción de luz en la rutina, y le han permitido seguir insertando alfileres en sus insectos con la satisfacción de siempre. Hay, sin embargo, un fresco particular en la memoria de Nikolai,



que éste cuida con singular esmero: en él aparece, como en lo profundo del bosque, su oscura *ave del paraíso*: Polenka, su primer amor.

Son, de hecho, estos dos factores (la búsqueda de la autonomía de juventud y la defensa de su afición), los que hacen que Nikolai se decida a dejar a Berta (Vera), su esposa, y se traslade a Quito (donde, ha oído, hay buenos lugares para hacer las delicias de un entomólogo). Ahí, Nikolai monta una papelería que le asegura su supervivencia de cazador y le permite recobrar la vida un tanto despreocupada que lleva un soltero. Pero no hay que engañarse: más allá de la discreta felicidad que le da esa libertad recobrada, y que le permite entregar más de su tiempo a la caza y al ejercicio de la memoria, Nikolai, también está a la intemperie. Sin Berta, el ruso es proclive a los embustes más torpes, a las triquiñuelas más evidentes; como la que le tenderá Pachay, por ejemplo.

De principio, Vásconez nos invita a imaginar, con su juego, la cacería de un viejo Nabokov solitario, que ha dejado de lado la compañía de su Vera. ¿Qué hubiera sido de la aventura escrituraria de Nabokov sin ese pararrayos, que fue su compañera de toda la vida? Vera, recordemos, no sólo fue un verdadero factótum al servicio de la obra de Nabokov, sino fue, también, su mejor vigía –un centinela fiel que se ha hecho célebre por haber salvado la mil veces trajinada, y finalmente condenada y relamida por el fuego, *Lolita*.

Sin Vera, *Lolita* se quema. Sin Berta, Nikolai, el cazador de mariposas, llega a Quito y se une a la hermandad “nabokoviana” de los cazadores cazados –esa “sociedad” no tan secreta que va desde el extraño caminante de *El hechicero* hasta Humbert Humbert, el hombre maduro que atravesó una y otra vez las mismas carreteras de los *beatniks* pero bajo los efectos de una droga más fuerte: la de la nínfula, mariposa extrañísima, paraíso prohibido—. Sin Berta, en definitiva, Nikolai se cambia de asiento y se pone a manejar de la



única manera que ha aprendido a hacerlo: peleando, por el retrovisor, con sus perseguidores⁵², dándose de bruces con lo que tiene al frente.

El desamparo, igual que la extranjería, es indiscreto, salta a primera vista. Pachay, así, no necesitará de mucho para improvisar una jugada con la que vencer al recién venido. Apenas una mirada de Nikolai, dirigida *a una que pasa*, que, da la coincidencia, es Zulema, la novia del pintor, y tiene suficiente para mover las fichas. Desde la sombra, el pintor persuade a Zulema para que se amigue del ruso, y se queda ahí, a ver cómo se suceden las cosas.

Lo que ocurre a continuación es lo único que puede ocurrir. Nikolai, parece, intuye al alfil, pero se desentiende; en su lugar, prefiere activar un viejo juego. Se pierde, entonces, en ese mapa donde se unen sus cultos a la memoria, a la caza, a las nínfulas: sólo ahí, la persecución trastoca objeto y tiempo: la mariposa se vuelve Zulema, mientras Zulema le devuelve a Polenka, y con ella, un tiempo cerrado, prohibido... Brian Boyd, el biógrafo y crítico de Nabokov, veía en ello, una de las recurrencias del autor de *Ada, o el ardor*: la necesidad de viajar en el tiempo, a un hecho pasado; la insolencia del que regresa.

Es así, a través de sus fantasmas propios, que cae el ruso en el juego al que le invita Zulema. Como a su antecesor, Humbert, lo angustia, lo perturba la necesidad de la vuelta, la exigencia de revivir a la bella: quiere a Polenka. Nikolai, entonces, pese a su apariencia de quietud, se mueve; supone, recrea en el futuro algo que se parece a una ficción o a un recuerdo. Hace lo posible por que lo entrevisto se vuelva cierto –o mejor: casi cierto–, y en eso se muestra torpe y cándido, como un viejo.

⁵² Como es sabido, Nabokov escribió *Lolita* en hoteles de carreta, acompañada por Vera, su mujer, que era la que conducía el coche, dado que él no manejaba.



En su ajedrez secreto, es probable que Nikolai crea lograr su cometido antes de que Pachay lo intercepte; es posible, también, que sólo le interese saber hasta dónde lo conduce el azar en la representación del juego. Sea como sea, Nikolai pierde. En una gasolinera de carretera, cercano al volcán, el ruso ve por fin el final del juego. Ha perdido, no sólo la posibilidad de reconocer a Polenka en esa Lolita sudamericana sino que ha perdido también a uno de sus mejores tesoros de coleccionista: una mariposa difícil y huidiza llamada *thecla teresina*.

***Faulkner, un jockey sin mar*⁵³**

Públicamente, la llegada de Faulkner a Quito tiene que ver con la injerencia de Edgar Hoover, para quien «era importante promover a ciertos artistas y escritores para dar una imagen positiva (de Estados Unidos) fuera del país» (Vásconez, *Estación 262*). Para los lectores de Vásconez, sin embargo, quizá haya otra motivación más secreta: Faulkner, quizá venga, porque *necesita* reemplazar a un *jockey* que, quizá, ha muerto en otro cuento (“El jockey y el mar”): «No podemos perder el tiempo (le dice el Coronel Castañeda a Faulkner). Usted va a correr en vez de Lagos» (Vásconez, *Estación 276*).

Faulkner, fascinado, obedece, se sube al caballo, corre los 1200 metros del *derby* de Quito y se rompe la crisma al pie del volcán. Faulkner, así, llega a Quito, se emborracha, se encuentra con Onetti, y, en lugar de hacer de conferencista en la Casa de la Cultura, se va y se mete en un hipódromo. Luego, envuelto en vendas, regresa a su país, sin haber cumplido en nada con las obligaciones que el Departamento de Estado de su país le había impuesto.

⁵³ Para “Billy”, Vásconez menciona haber consultado: *El oso*, de Faulkner, una novela de James Ellroy, *Los nuestros*, de Luis Harss, un artículo de Marías de *Vidas escritas* (evidentemente “William Faulkner a caballo”), un libro de hípica de Fernando Savater (quizá: *El juego de los caballos*), la entrevista hecha a Faulkner por Jean Stein Vanden Heuvel (que nosotros hemos leído en traducción de José Luis González), la biografía de Joseph Blotner sobre Faulkner y *A Faulkner Miscellany*.



En el ínterin, se ha permitido responder a las preguntas de los periodistas en una rueda de prensa.

Conrad, el coyote⁵⁴

En “El enlace” hay dos lectores y dos espacios de lectura que anuncian y permiten el arribo de Joseph Conrad. Raúl, el primer lector, se mueve y vive dentro de las posibilidades de una biblioteca; mientras Eugenia, su amiga y amor platónico, trabaja en el Hotel Victoria, posiblemente como su recepcionista. Los dos, cada uno a su manera, son viajeros inmóviles, que están en contacto constante con los extranjeros y sus historias. Pero si, para Raúl toda «aventura debía estar relacionada con los libros, (y) cualquier desplazamiento era como traicionar la inmovilidad de la lectura» (Vásconez, *Estación* 293), para Eugenia, la sombra del viajero real, del que *efectivamente* vive las aventuras parece seducirla de alguna manera.

A triangular la rutina de estos dos viajeros anquilosados, que nunca han logrado ir más allá de su propio cráter (pese a que Eugenia estudie portugués y Raúl parezca fascinado por esa ciudad lejana y gris que es el Londres de *El agente secreto*), llega, de distintas maneras, la sombra de Joseph Conrad. Así, si a Raúl parece perseguirle la imagen de un Conrad que, captado por el lente de una cámara, da la impresión de caminar por la misma ciudad de Verloc y Ossipon (personajes antagónicos de *El agente secreto*), a Eugenia, un día le tocará en suerte recibir a un viajero extraño, silencioso y endurecido, que parece como venido de otro mar y de otro tiempo. Dos imágenes de Conrad (la una, inmóvil y libresca; la otra, itinerante y vital) para dos lectores que lo requieren y utilizan cada vez que necesitan sobrellevar el encierro y la rutina.

⁵⁴ Para el relato de Conrad, Vásconez advierte haber trabajado con *El agente secreto*, en traducción de Jorge Edwards. Nosotros hemos intentado seguir esas correspondencias, aunque basándonos en la traducción que hace Ana Goldar del libro de Conrad.



Es decidor, en ese sentido, que, mientras Eugenia esté recibiendo a ese Conrad-viajero –que se ha cambiado el nombre por David Butler y que resulta ser un coyotero– Raúl no deje de seguir por Londres a ese Conrad-Verloc, como escoltando la figura de ese agente doble, a quien lo único que lo mueve es la protección de su ocio privado, de su asfixia particular. Es decidor, asimismo, que, cuando Eugenia, intrigada por la presencia de David Butler en el hotel, llama a Raúl para que lo ayude a saber si este hombre es o no peligroso, Raúl solo logre ver por la ventana de la habitación del extranjero un Quito (para él, bibliotecario) demasiado parecido al Londres de Verloc, al tiempo en que, apenas a unos pocos metros de distancia, en el mismo cuarto, Eugenia está descubriendo la otra identidad de ese viajero extraño, que resulta apellidarse “Konrad”.

El relato termina por evidenciar, a causa de idénticos motivos, no sólo el desencuentro de un lector (Raúl) con una de las tantas vidas de su autor de cabecera (Conrad), sino el de un hombre y una mujer que, pese a que comparten un similar encierro, de cara a un “enlace”, a la posibilidad de movimiento, no pueden sino alejarse irremisiblemente el uno del otro.

Pese a la aparente evidencia de que el enlace es David Butler/Konrad, Vásconez, en este relato –en el que ha acercado las calles grises de Londres con las también enlodadas calles de Quito, como si jugara a contraponer, por un segundo, en los márgenes de su relato, una página de *El agente secreto*– permite asignar, como variables, otros probables enlaces: Raúl enlaza, en una sola lectura, a esas dos variables de la misma cobardía que son Ossipon y Verloc; Eugenia, con su llamada, anexa a Butler y a Raúl, esos dos viajeros radicalmente diferentes; la aventura mínima de “El enlace”, por último, nos recuerda, por sí misma que, a diferencia de Borges, Conrad sí logró unir esos dos mundos distintos que son lo vital y lo libresco, el hotel y la biblioteca. Esto, de hecho, nos recuerda apuntar que hay más de un parecido entre el traslado que hace Raúl, desde su biblioteca al hotel, y el



traslado de otro *bibliotecario valiente*, de otra biblioteca a la pampa, en “El sur”, de Borges.



CAPÍTULO CINCO: C/K. DOS USOS PERVERSOS DEL “HOMENAJE”

En el presente capítulo profundizaremos un poco más en los experimentos que Vásconez ha realizado en *Invitados de honor*. Para ello, hemos seleccionado dos relatos, que, creemos, nos permiten jugar, con mayor amplitud, a buscar posibles relaciones de sentido entre la obra de los escritores “convidados” y la narrativa de Vásconez; estos relatos son: “Madame” y “El baúl de Lowell”. El primero, como sabemos, quiere ser un homenaje a Colette; el segundo, quiere ser un homenaje a Kafka. Sin más, empecemos.

Colette, el baile o la escritura

«Mentir, confesar. Para Colette «los secretos de la carne
que resultan más duros de admitir»
reposan entre esas dos tentaciones como en brazos de un amante».

Judith Thurman. *Los secretos de la carne.*

En “Madame”, Javier Vásconez imagina una temporada de Colette en Quito. La escritora viene huyendo de la Francia de 1943, y, por recomendación de un conocido, elige un lugar perdido en los Andes para desaparecer. Ya en la ciudad de la lluvia, y ayudada por escritores como Zaldumbide y Gangotena, la autora de *Chéri* monta un *music-hall*, que es, evidentemente, un paraíso artificial, una isla que la otrora bailarina sobrepone en la nueva ciudad para sobrellevar el exilio, con la confianza de que «sus clientes hicieran de la villa una sucursal de sus sueños» (Vásconez, *Estación* 250). Allí llega seguida de un tropel de actores y comediantes, y pronto se le unen a su comitiva unas cuantas pupilas. Ya con las muchachas se prende la noche, y es a una de ellas a la que va a admirar con regularidad y veneración Mugget, un ingeniero extranjero radicado en Quito. La chica en cuestión se llama Evangelina, y ríe mucho, y habla poco, y su baile puede convertirse en una epifanía. La última noche que Madame participa en una de esas veladas, también es a ella a quien



llega a buscar un tipo que quizá sea Leonardo Ruy Barbosa, personaje muy conocido en la narrativa de Vásconez (sobre todo por su presencia en *Jardín Capelo*). Después de esa noche, el resto poco importa: Colette parece volver a Francia, Mugget pierde de vista a Evangelina, Ruy Barbosa muere...

Esta, a grandes trazos, es la historia que *inventa* Vásconez a partir de la vida de Colette. El inicio de esa impostura se puede señalar en un dato que Vásconez *falsea* con pertinencia: para los años de la Segunda Guerra Mundial (1943), en vez de huir de Europa, Colette regresa a Francia porque «a ella le gustaba pasar sus guerras en París» (Thurman 577). La Ocupación, sin embargo, la recluye en su departamento, y, aquejada de dolencias físicas, la escritora se concentra, ahorra fuerzas y tiene su período de producción más fértil; a diferencia de otros escritores “comprometidos”, ella no intenta redactar manifiestos para la resistencia: ella escribe *Gigi*. La fuga que emprende Colette a través de la literatura es clarísima: huir de la Historia a través de la escritura de novelas con habitaciones rojas. Vásconez parece comprenderlo de esa manera, y, acto seguido, da un paso creativo: convierte esa fuga en un viaje a Quito; esa escritura secreta en la fundación de un cabaret. Con ello, el escritor ecuatoriano se permitirá dos cosas: primero, revisar el punto de inflexión en la escritura de Colette (su ruptura con Willy, el escritor para el que la narradora trabajaba de “negro”⁵⁵) y *carnevalizar* la figura de Leonardo Ruy Barbosa. Todo esto, bajo el presupuesto de que el baile (tal y como lo practicaba Evangelina) y la escritura (tal y como la entendía Colette) son actividades perfectamente intercambiables.

⁵⁵ Se conocía como “negro” al escritor desconocido que escribía una novela –o parte de ella– por encargo de otro escritor prestigioso, que la firmaba como autor.



Colette y Madame

Para el presente “convite”, Vásconez trabaja con un hipotexto: *Secretos de la carne*, la biografía de Judith Thurman sobre la vida de Colette. A partir de este texto, Vásconez (re)escribe a la escritora francesa descomponiendo su figura en dos personajes: el primero, Madame, se parece a la Colette ya entrada en años que, a su vez, ha empezado a semejarse a Sidonie, su propia madre; mientras la segunda, Evangelina, nos recuerda –aunque con ciertas distancias– a aquella Colette joven que alarmó vigorosamente a la aristocracia parisina de fines del siglo XIX. Gracias a esta recomposición, Vásconez teatraliza lo que, en primera instancia, parecería ser la compleja relación que Colette mantuvo con su madre.

Recordemos esa relación brevemente: como bien lo refleja la biografía de Judith Thurman, Sidonie tuvo un lugar privilegiado en la vida y en la ficción de Colette. Instalada en el campo, ella seguía los pasos de su hija como lo haría una espectadora fiel, que ve en su ídolo un reflejo de sí misma, de una libertad que nunca pudo obtener. Desde su palco rural, la madre alentaba, advertía y envidiaba las peripecias y el talento de su niña irreverente, quien, por su parte, se lo contaba todo a ella, su fan y lectora número uno. Pero Sidonie, para la joven Colette, no es sólo eso su admiradora más íntima, es también una sombra muy pesada, un vínculo atosigante que le quitaba libertad e independencia⁵⁶: esa madre, escribe Thurman, «había insistido en mejorar la propia imagen de su hija y [...] exigía la copropiedad de la identidad de su hija» (Thurman 158).

Sólo muchos años después, ya en la vejez, Colette llegaría a ganar esa batalla por su autonomía, anulando el lado amenazante de la figura materna, y asimilando a su obra y a

⁵⁶ Así describe Judith Thurman este doble valor: Colette había partido a su madre en dos figuras míticas: la «princesa» hermosa y seductora a la que amaba románticamente, y la poderosa y fálica virago a la que temía. Creía que aquella bruja podía leer sus pensamientos, y en consecuencia se dotó a sí misma y a gran parte de su escritura de una fachada inescrutable (Thurman 468).



su personalidad el otro, el que podría decirse lado benéfico o positivo –el de una madre-bastón–; logro, éste, que podría ser utilizado como una prueba más de los gratos poderes de la ficción: «Al crear a Sido (personaje), Colette anula a Sidonie, la madre real [...]. Sido se convierte en su reflejo. Ella asimila a su madre, que se transforma en su doble idealizada» (Thurman 498). Y no sólo eso, sino que es la misma Colette la que en su vejez empieza a adquirir características y dengues de esa madre⁵⁷ a la que tanto había admirado y rehuido.

Es esa Colette más pasiva, menos vertiginosa, más conforme consigo misma, la que Vásconez escogerá para describir a la Madame que llega a Quito, monta un *music-hall* y ve a la distancia –como Sido hacía con su hija– a una jovencita muy difícil de controlar, que no obedece a nadie y que se da el gusto de reírse de los hombres. Aquella muchachita, que quizá le recuerde a Madame un poco de su juventud, es y no es Colette, todo depende del ojo de quien la mire.

Colette y Evangelina

“Todo depende del ojo de quien lo mira”: la sentencia es útil para el lector que quiera acercarse a Evangelina, puesto que durante las tres primeras partes del relato, de ella sólo sabemos a través de las miradas de los dos personajes que la rodean. Uno de los informantes es Mugget; el otro es Madame, y es sólo en la esquina donde se cruzan estas dos miradas donde vemos deslizarse a Evangelina, como un gato, una amenaza, un iceberg; esto, como decíamos, en las tres primeras partes del relato, donde «(a)quella mujer de pechos infantiles, con pecas en la nariz» (Vásconez, *Estación* 255) se permite deslumbrar y

⁵⁷ Thurman encuentra una evidencia de ello en las cartas: «Las cartas de 1943 empiezan a parecerse a las de Sido» (614). 1943, recordemos, es el año en que Vásconez sitúa la llegada de Madame a Quito.



reír con exceso, pero habla apenas lo suficiente⁵⁸; luego esto cambia, y en la última parte del relato, cuando ella ejecuta la amenaza, uno puede ver la densidad oculta debajo del pozo. Así, es importante atender, aunque sea brevemente, a las diferentes lecturas que Mugget y Madame hacen de ese extraño objeto del deseo que tiene por nombre Evangelina.

Empecemos, así, por la segunda lectura; ésta se revela mediada por una distancia similar a la que mantuvo Sido con su hija a lo largo de los años. Como la madre que, tan sólo por cartas, seguía las provocaciones y escándalos que su joven Colette causaba en París, la Madame de Váscenez persigue a una Evangelina que no deja de deslizarse graciosamente por los salones de su *music-hall*; la observación que emprende Madame es, en este sentido, cautelosa y esquinada, como la de quien prevé la catástrofe, o como la de quien recuerda las reglas de un viejo y conocido juego, y se dispone a adivinar en silencio los posibles finales, los previsibles movimientos. A veces, sin embargo, Madame se sale de esa zona de silencio, y, como la madre de la escritora, le advierte a la joven de los peligros de su juego. En algunas de esas ocasiones, vale decirlo también, Madame no sólo se asemeja a Sido, sino que se acerca aún más al perfil de las “educadoras” que pueblan las novelas de Colette, y da unos consejos que son aforismos estratégicos sobre el arte de manipular a sus clientes («A los hombres sólo les importa ser engañados» (Váscenez, *Estación 252*), le dice Madame a Evangelina).

La parte más interesante de la lectura de Madame se evidencia, en todo caso, en la conversación que tiene con Ernesto (su ayudante) en su habitación. El diálogo, por su

⁵⁸ De hecho, lo único que dice en el relato, en estilo directo, es «Algunos de ellos me dan náuseas» (Váscenez, *Estación 255*), que es lo que responde cuando le preguntan el porqué de su rechazo a ciertos clientes.



capacidad de apuntar el trabajo intertextual y por la reflexión metaliteraria que permite suponer, es ejemplar:

–Me preocupa Evangelina –dijo la anciana con dulzura–. Esa muchacha es un diablo.

–Sí, uno no sabe qué pensar de ella.

–¿No es linda? –dijo Madame, señalando los ojos celestes de la gata.

–Es cierto, nos va a sorprender en cualquier momento (Vásconez, *Estación* 253).

El subrayado es nuestro, y quiere señalar el juego de ambigüedades que activa la frase en el lector. Así pues, cuando Madame dice lo que dice, apuntando los ojos de su gata, ¿sigue todavía hablando de Evangelina? Evidentemente, pero no hay cómo olvidar que una gata es un personaje protagónico en una de las novelas breves de la escritora francesa –*La gata*, precisamente–, ni que una de las costumbres de Colette era la de llamar a sus mascotas por los nombres de sus amigas o conocidos; es muy probable, en consecuencia, que Madame lea a Evangelina tal y como lo hacía Colette a la gente que la rodeaba: como personajes de novelas⁵⁹, o, lo que es igual: como la regente que asegura el correcto funcionamiento de un cabaret. De ahí que muchas veces, sabida matrona, Madame intuya los movimientos de la joven, advierta del peligro a Mugget, cite a Colette. Madame, en otras palabras: problematiza la ficción dentro de la ficción, pero lo hace tras el vedado juego de su *music-hall*.

La otra mirada por la que se filtra Evangelina, como habíamos dicho, es la de Mugget. En principio, él, como la dueña del cabaret –y como todos cuando ven al otro–, «había inventado a Evangelina a partir de su propia oscuridad y desde sus sentimientos y sus pasiones más bajas» (254). La melancolía, la pasividad y la sinceridad con que Mugget

⁵⁹ Cita Thurman a Renanud: «ella veía a los seres humanos a través de una lupa que los agrandaba, distorsionaba e idealizaba, llevada por la pasión de su propio temperamento y por la necesidad de transformar todo en literatura» (Thurman 408).



se entrega a seguir los pasos de Evangelina, no deja de reflejar, por su parte, la nostalgia de esos hombres que en la obra de Colette, ya descreídos de todo, se entregan a la veneración de su objeto amado, tal y como si identificaran en la mujer el último reducto para fatigar las fuerzas que no pudieron gastar en las grandes causas; pero eso ya lo veremos en un momento. Antes, quisiéramos señalar otro detalle importante de la lectura que hace Mugget de Evangelina.

Éste se evidencia en la ocasión en que Mugget aprehende de sus observaciones una “simbiosis” de Madame y Evangelina, y las ve como cara y sello de una misma moneda, separadas apenas por una franja de tiempo. Para nosotros, esa refracción que se da en la mirada de Mugget, guiña al lector, apunta al trabajo de descomposición y recomposición que Vásconez ha hecho con la figura de Colette. Traduce, además, lo que bien podría ser una lograda síntesis de esas varias mujeres que hacen la biografía de Colette, y que se vienen enfrentando una y otra vez, de distintas maneras en su obra, a lo largo del tiempo:

En su imaginación, Mugget había juntado a las dos mujeres en las páginas del mismo álbum. La una era vieja y perversa, lenguaraz, incluso promiscua. También era muy experimentada en el amor y se había vuelto sabia y piadosa con el paso de los años. La otra era joven y estaba abrumada por su insatisfacción (Vásconez, *Estación* 248).

Colette-Claudine y Colette-Sido: bien se podría decir que esas dos mujeres que, en la vida y en la escritura de Colette, siempre fueron una doble y única mujer, vuelven a enfrentarse nuevamente gracias a Vásconez, ésta vez en un *music-hall* perdido en los Andes. No hay que olvidar, sin embargo, que entre la una y la otra Colette, hay una lucha ganada, la de la identidad y la autonomía, que casi parece una ceremonia de pasaje a la madurez. Esta batalla, como bien lo relata su biógrafa, Colette la libra en dos frentes: en el primero, que ya lo hemos visto, Colette se enfrenta con esa faceta castradora de su madre; la segunda, que trataremos de resumirla a continuación, pone en combate a la joven Colette



con su primer marido, el hombre que le permitió el secreto y la escritura, y que luego explotó su talento, y amenazó con absorberla por completo.

Mugget y Ruy Barbosa

Hay dos caracteres masculinos que influyen la vida de Colette: el primero, como ya habíamos dicho un poco antes, es una figura pasiva, un tipo cansado y cansador, que, descreído de todo, se entrega a la veneración de su objeto amado, tal y como si identificara en la mujer el último reducto para fatigar las fuerzas que no pudo gastar en las grandes causas; para Judith Thurman, ese personaje tendría su origen en la imagen del padre de Colette:

El padre de Colette fue otro herido y condecorado que regresó de la guerra humillado por haber sobrevivido. Él también era un inútil, frívolo y deprimido [...]. Sigo considerando el excesivo cariño de su marido [...] totalmente «frívolo», sin comprender, como hizo Colette, que el amor era la única dignidad e idealismo que le quedaba (Thurman 481).

El otro, en cambio, se parece mucho al primer marido y jefe de Colette: Henri Gauthier-Villars (Willy), el escritor para quien Colette escribió las primeras Claudines, y algunos otros textos, como críticas de música o notas de prensa⁶⁰:

Willy era alternativamente indulgente y cruel, distante y seductor, admirador y displicente. La mantenía agradecida no sólo por la comida, la ropa y el techo sobre su cabeza, sino también por el apoyo moral. Se oponía a cualquier amistad que pudiera rivalizar con él o socavar su autoridad (Thurman 172).

Curiosamente, para Colette,

⁶⁰ «Willy explotó a su esposa. Firmó la primera novela de Colette y las tres siguientes. Era el propietario de los derechos y [...] terminó vendiéndolos definitivamente por una suma insignificante. Recibió y conservó las regalías, que eran sustanciosas» (Thurman 156).



el obsesivo flirteo de Willy y la obstinada fidelidad de Jules Colette eran dos caras de la misma moneda que, en ambos casos, le hacían sentirse abandonada y castrada. La ironía final era igualmente cruel: padre y marido manifestaban la misma impotencia secreta (Thurman 219)⁶¹.

Los espejos, dicho esto, proliferan. Si por un lado Mugget puede parecer la (re)escritura de esos personajes pasivos y fracasados que pululan en la obra de Colette, por otro lado, se hace evidente, la cercanía entre Ruy Barbosa y Willy, el esposo y explotador de Colette.

Evangelina y el baile

En la última parte del relato, Evangelina, que ha venido paseándose sigilosamente por todo el relato, sorprende a un bebido y hosco Ruy Barbosa en el *music-hall*; acto seguido, lo toma de la corbata y lo desorienta, bailando:

En lugar de pasearlo por la habitación, utilizando palabras convincentes, Evangelina bailaba enloquecida, agitando todo su cuerpo frente a él. El hombre, por unos segundos, creyó alcanzar la felicidad. Madame gritaba «¡Basta, basta!». En cuanto llegaron al pie de la escalera, el gordo empezó a subir con la corbata empapada de saliva [...].

Cuando estuvo de regreso en la planta baja le hizo dar varias vueltas por la sala, como si fuera un caballo o un perro en exhibición. Agotado, el hombre se detuvo unos segundos para tomar aire [...]. Aquella mujer de pechos infantiles, con pecas en la nariz, embrujada por el olor cada vez más fuerte en las axilas del hombre, combinaba la farsa o el baile con la venganza (Vásconez, *Estación* 257).

⁶¹ Willy pagaba a “negros” para que escribieran sus obras, mientras Jules Colette dejó, a su muerte, doce volúmenes de 250 páginas cada uno completamente en blanco: la obra de la que nunca pudo escribir una sola línea debía narrar sus experiencias de guerra.



Es imposible no ver en esta escena, en la que Evangelina se venga y pone en burla la figura de Ruy Barbosa, un trasunto de la autonomía que Colette logró con su escritura, y de la humillación que supuso para Willy esa libertad lograda por su mujer a través de la escritura⁶². Con todo, brindamos a continuación la imagen de la que parece surgir la escena anterior, para evidenciar la subversión que, por medio de su baile, logra Evangelina, de aquellos actos que les imponía Willy a sus dos amantes:

Él (Willy) continuó explotando el parecido entre sus dos «hijas», y convirtió a Colette y Polaire en «gemelas». Les encargaba trajes y vestidos idénticos y las exhibía por todo París, en los restaurantes, los estrenos y las carreras, como una pareja de «animalitos enjaezados», según Colette, o como «un par de perros amaestrados», como dice Polaire (Thurman 186).

En síntesis: si gracias al baile de Evangelina, se libera Colette; gracias al *music-hall*, Evangelina destruye a ese anacrónico y abusivo Ruy Barbosa. La correspondencia es completa.

Kafka, o un parricidio irreverente en los Andes

Un viejo conocido

Quizá el juego intertextual más sostenido en la narrativa de Javier Vásconez sea con la obra de Franz Kafka. Desde la publicación de *El viajero de Praga*, sus críticos y lectores no han dejado de reparar, por ejemplo, en la relación que se da entre los dos escritores a través de dos personajes de Vásconez (Josef Kronz y Franz Lowell) y la figura del escritor checo. También se han señalado relaciones espaciales de diversos tipos; una de estas se configuraría a partir de algunos lugares que, en la obra del narrador quiteño, no dejan de evocar *topos* estrictamente kafkianos: el más notorio, ya señalado hasta el

⁶² En “Roldán, el misterioso”, cuento de *Ciudad lejana* hay otra escena donde se carnavaliza a un personaje (el Capitán Romero).



hartazgo por críticos y lectores, está en *El viajero de Praga*, donde, en un Registro Civil caótico y dominado por la burocracia, se reencuentran Lowell y Kronz, de cara a lo que Günter Grass llamaría “Kafka y sus ejecutantes”.

Pero esas no son las únicas relaciones que Vásconez mantiene con Kafka. Para no ir más lejos, en *Hoteles del silencio*, se abre un nuevo diálogo, desplegado esta vez entre un vagabundo que frecuenta un molino en los suburbios de Quito y el bicho que aparece un día en la habitación de Gregorio Samsa. Aquí, sin embargo, hemos querido remitirnos al juego de lectura que Vásconez hace de Kafka, de *cierto* Kafka, a partir de “El baúl de Lowell”, aunque para ello tengamos que remitirnos, una u otra vez, a algunos otros textos del narrador quiteño.

Un baúl de tres

«Kronz tenía que ser checo debido a su relación con Kafka»

*Javier Vásconez*⁶³.

Hay un hombre que pasa a través de Praga, Barcelona o Londres, y se trae consigo hasta su último destino –una línea imaginaria–, pegado a él, como una sombra, a un tipo escuálido y huidizo, bastante enfermo. El viajero se llama Josef Kronz y el fantasma, que puede ser también su doble, Franz Lowell.

En principio, ese polizone que vemos detrás de Kronz es apenas algo más que lo que persigue. Como muchos de los dobles, funciona como un tono contrario, que permite que dos perspectivas, quizá opuestas, choquen y enriquezcan la apariencia de lo real; de esta manera lo ha entendido Leonardo Valencia en un artículo en el que esboza la

⁶³ En “La felicidad está pasada de moda”, una entrevista con Alejandro Querejeta



impresión que deja Lowell respecto al papel que cumple en *El viajero de Praga*; por eso ha dicho:

Sólo así se puede apreciar y entender el sentido aproximativo de las distintas experiencias y situaciones por las que pasa el doctor Kronz. (Con Lowell) (e)s como si el potente foco de Kafka iluminara con una doble luz lo que a simple vista parecerían situaciones cotidianas sin mayor sentido» (Valencia, “Fantasmas” 179).

Lowell pondría a funcionar, así, la resonancia del escritor checo a manera de contrapunto en la experiencia itinerante de Kronz. Pero Lowell, valdría decirlo, no es sólo eso. Ya en *El viajero de Praga*, la sombra de Lowell se descubre a partir de unas cuantas apariciones que esconden más de lo que dicen, y que nos permiten verlo como la punta de un iceberg. De ahí que Valencia, que había atinado antes, se equivoque cuando apunta:

(Vásconez relee a Kafka) (p)ero no inventando un nuevo Kafka, no recreando su biografía, no utilizando sus símbolos, sino todo lo contrario, configurando a un nuevo personaje que a su modo recorre un mundo por el que ya ha pasado Kafka. Ese personaje es el doctor Kronz (Valencia, “Fantasmas” 178).

Si Valencia atina con Kronz no prevé, en cambio, mucho de Lowell, por lo que niega precisamente lo que va a ser: un *nuevo* Kafka construido a partir de la interpretación y recreación de algunos asuntos particulares de su biografía. Esa imagen de Lowell, sin embargo, va adquiriendo peso de forma gradual. Así, si en *El viajero de Praga* la figura de Lowell dejaba al lector imaginarlo como una especie de oficinista delirante que se dedicaba a seguir e interrogar a Kronz obsesivamente, en *La sombra del apostador* aparece como un extranjero gris y febril, que, llegado a Quito, se hospeda en la pensión Lutecia, y no deja de escribir un diario o una infinita serie de cartas, cobijado por la sombra diagonal de la señora Melania, regente del lugar. Sólo volviendo a *El viajero de Praga*, por último,



vemos su fin –ahora ensombrecido de tal manera que recuerda a un insecto⁶⁴–: perdido en un hospital andino, Kronz lo vuelve a encontrar después de mucho, cruza unas pocas palabras, y le oye dar su último alarido de vida o de muerte. Pero si asistimos a su muerte o entrevemos la ruta que hace a espaldas de Kronz, lo que no vemos es el motivo, la bisagra que une a Lowell con el doctor, allá, todavía a orillas del río Moldava.

Ese motivo, Vásconez lo ha mantenido oculto hasta “El baúl de Lowell”, donde nos lo proporciona. El relato comienza narrando la corta visita que, *inocentemente*, le hace la señora Melania a Josef Kronz; aquí, la astróloga le entrega al doctor un baúl con una serie de cuadernos que, febrilmente, habría escrito Lowell en vida, y a los que, sin lugar a dudas, ella no puede acceder, escritos como deben estar en checo. La finalidad inicial de esa entrega quizá sea entonces la de que Kronz pueda leer esos cuadernos en lugar de la astróloga, y emitir un comentario sobre el carácter, tal vez temático de esas anotaciones.

Lo que no sabe la señora Melania es que poco o nada hay de inocente en esa encomienda; sobre ella pesa el azar o el vértigo, a los que, por muy astróloga que sea, no entiende⁶⁵. De hecho, cuando ella entrega el baúl con las últimas pertenencias de Lowell, lo que le está permitiendo a Kronz es el examen de una vida hermana, de un doble, un polizonte, un enfermo. Gracias a esto, Kronz podrá revisar los días que, sin querer, compartió con Lowell en Praga, cuando éste todavía fungía de comisario, y entrever asimismo el motivo que le hizo juntársele hasta el fin de sus días. Ya no necesitará, de esta

⁶⁴ Descripción de Lowell: «El individuo era alto, delgado, tenía rostro de insecto» (Vásconez, *El viajero* 120).

⁶⁵ Milena: Traductora y amiga de Kafka, entregó la correspondencia que había mantenido el escritor para que se publicara; quizá la señora Melania, lectora de cartas del tarot y traductora de los caprichos astrales, se relacione con ella en un aspecto: pese a la cercanía que tienen con Kafka y Lowell, respectivamente, ninguna de las dos llega a comprenderlos ni remotamente.



manera, conjeturar sobre la vida de Lowell, como lo hacía en *El viajero de Praga*. O quién sabe, tal vez, todavía, sí.

Lector atento pero descreído, Kronz revisa los cuadernos de Lowell con un vaso de whisky en la mano. Por esas anotaciones, Kronz llega a comprender muy bien los movimientos que Lowell hacía al tiempo en que él perdía de vista a Olga, la mujer que lo acompañó una temporada en Praga (en *El viajero de Praga*) y que, luego, extrañamente, desaparece, elidiéndolo, acentuando su extranjería. En ese sentido, se diría que “El baúl de Lowell” es una continuación autógrafa paralíptica⁶⁶, que nos permite a los lectores alumbrar con una nueva luz ese período de vida de Kronz, sabiendo ahora que la figura de Olga se pierde debido a la intromisión de Lowell, a su rol de interrogador desquiciado, a su silencioso ejercicio de violencia, y no debido a ningún “pez gordo” ni a algún interés superior relacionado con la política (como podíamos suponerlo en *El viajero de Praga*).

Lo significativo, en cualquier caso, es que esa fracción de la historia la leemos a través de otra lectura en progreso, la de Kronz: todo ha sido demolido y dispersado ya, y lo único que queda de ese tiempo anterior son las libretas pertenecientes a un comisario torvo y acaso demasiado imaginativo. Refundido en su casa de La Floresta, y de cara a esa parva de anotaciones, el doctor es llevado a un período de tiempo que lo incomoda; tal como al Ricky (otro entrañable elidido) de *Casablanca*, los acordes de una canción prohibida le conducían hacia un período innostrado, a Kronz los papeles de Lowell le devuelven «a su mente los fantasmas del pasado, la sensación de soledad y desamparo del invierno de Praga, las ventanas con los cristales rotos por donde se colaba la humedad del río» (Vásconez, *Estación 297*). Y le regresan, sobre todo, a Olga.

⁶⁶ Para Gerard Genette, una continuación paralíptica está «encargada de colmar eventuales paralipsis, o elipsis laterales («¿Qué hacía X mientras que Y...?»)» (Genette 219).



Recordemos que, en *Casablanca*, la reproducción de la vieja música finalmente trae consigo a la mujer, aunque más que a ella, lo que ofrece es la anhelada explicación, la pieza faltante que le posibilita a Ricky conferirle cierta lógica al pasado; le granjea, así, la oportunidad de actuar en consecuencia: en la escena final lo que vemos es un estoico (que juega a cínico) de cara a la Historia. Pues bien, los hechos que ocurren aquí en algo se relacionan con los de la película de Curtiz, pero claramente podrían estar en las antípodas: si bien acá el baúl de manuscritos también le permiten a Kronz entender la desaparición de Olga, acá la mujer está muerta, y la explicación de su ausencia le llega a Kronz con la evidencia del absurdo: esos borrones de Lowell, el hombre que los había separado más por el ejercicio del miedo que por los abusos del amor, le prueban una vez más la arbitrariedad y falta de sentido de los hechos que nos eliden: no hay, aquí, grandes causas ni hombres que se entreguen a ellas, hay un tipo en singular al que le gusta manipular unos hechos vecinos y concretos; la *reparación* que esos diarios debían suponerle a Kronz de aquel período praguense, en consecuencia, poco le quitan de sinsentido al pasado; al contrario, lo potencian, le proporcionan un par de argumentos al funcionamiento del absurdo; son, con todo eso, sin embargo, fieles a Kronz. (Alumbrando el trecho de esa falsa reparación, oblicuamente, se desenvuelve el relato.)

Y ahí es, justamente, donde entra Kafka. Y es ahí, también, donde se entiende el nexo que mantiene unidos a Lowell y a Kronz. En todo caso, para entender mejor este vínculo, para relacionarlo tal vez productivamente como si se tratara de una alegoría, quizá sea prudente dejar por un minuto las cosas en donde han venido a dar, para retomarlas luego desde el otro lado del círculo. Merodeemos, así, la figura del Comisario; rodeémoslo pero ahora a partir de los materiales literarios con los que ha sido escrito, antes de volver a la relación Kronz-Lowell, y tratar de ver mejor la forma en que los une una mujer.



Lowell, visto de revés

En una entrevista dada a María Aveiga, el propio Vásconez comentaba ya lo que había querido hacer con Lowell cuando advierte que, con su invención, lo que había intentado era la posible biografía de Kafka; o mejor: la biografía de lo que hubiera querido ser el mismo Kafka por lo que se deduce de sus obras (Aveiga 119).

Pues bien, es sabido que a la biografía la rige el arte de las selecciones. Para contar la suya sobre Kafka, Vásconez ha elegido un palimpsesto de imágenes e interpretaciones del escritor checo, y ha trabajado sobre éste. Ha armado, de ese modo, un mapa plural de lecturas dirigidas que le han permitido adjuntar, en contigüidad a esa considerable sucesión de “kafkas”, un Kafka particular, propio. Ese Kafka leído por Vásconez es Lowell; personaje *otro*, autosuficiente, que es, a su vez, tanto la reelaboración singular de ciertos elementos de los “kafkas” leídos por Vásconez en relación *palimpsestuosa*, como la cifra, el factor posible que puede modificar, dar una nueva luz a la imagen que tenemos los lectores de Kafka.

Algunas de esas láminas con las que Vásconez arma su Kafka personal y, nunca mejor dicho, portátil, han sido referidas por su propio autor, en su nota a *Invitados de honor*⁶⁷; de esas fuentes creemos importante resaltar: *El proceso* y los *Diarios*, los dos de Kafka; y el famoso ensayo de Elías Canetti *El otro proceso de Kafka*. Ya en esta serie de textos, y en las distorsiones y desvíos que Vásconez hace con ellos, se puede adivinar la figura de Lowell.

Para seguir a ese Lowell, que se va conformado, digamos, como en el vértigo de las listas, lo relevante sería, en cualquier caso, señalar algunos detalles que Vásconez ha

⁶⁷ «Para escribir “El baúl de Lowell” he recurrido a *El otro proceso de Kafka*, de Elías Canetti, los diarios de Kafka, y algunas novelas y cuentos del autor checo» (Vásconez, *Invitados* 129).



parecido resaltar en los textos que ha dispuesto como materia prima. Esos detalles, como subrayados, brindan una transparencia, dejan ver al otro texto, y permiten entrever la lógica que Vásconez ha marcado al leer, relacionar o escribir en contigüidad de los textos que le anteceden.

Sigamos, así, la ruta que Vásconez marca a partir de *El otro proceso de Kafka*. Trazada desde aquí, la línea que dibuja el narrador ecuatoriano se interesa sobre todo por dos de los asuntos en que hace hincapié Elías Canetti: el primero: ver a *El proceso* como la transposición de una experiencia vital de Kafka (su compromiso con Felice Bauer⁶⁸); el segundo: entrever en la correspondencia que éste mantiene con Felice⁶⁹ un trasunto poco inocente, malévolo.

Apunta Canetti sobre este segundo asunto:

(A Felice, Kafka) (1) e hace cientos de preguntas, quiere saberlo todo acerca de ella, quiere poder imaginarse exactamente qué ambiente hay en la oficina y en la casa de la joven [...] Quiere que ella le escriba a qué hora llega al despacho, qué ha desayunado, qué vista tiene desde la ventana de la oficina [...] Y ésta es sólo la primera lista de preguntas [...] Quiere conocer con la misma precisión los cuartos por los que Felice se mueve y la forma en que ha

⁶⁸ Dice el autor de *Auto de fe*: «Dos acontecimientos en la vida de Kafka [...]: el compromiso oficial celebrado en casa de la familia Bauer el 1° de junio y, seis semanas más tarde, el 12 de julio de 1914, la sesión del “tribunal” [...] que desembocó en la disolución del compromiso. Puede demostrarse que la carga emocional de ambos sucesos pasó a incorporarse directamente en *El proceso*» (Canetti 157).

⁶⁹ Para Canetti, recordémoslo, el que mantiene Kafka «no se trata de un epistolario fútil que sea un fin en sí mismo ni de una simple satisfacción, sino que está al servicio de su escritura» (Canetti 110); lo que les permitirá luego decir a Deleuze y Guattari que «lo que Kafka vive y experimenta por su cuenta es un uso perverso, diabólico, de la carta» (Deleuze y Guattari 46).



divido su tiempo. No le perdona la menor contradicción y exige explicaciones de inmediato (Canetti 109).

Es, a partir de esa ansia por inquirir, de esta manía de interrogador que Canetti detecta en Kafka al analizar su correspondencia, que Vásconez proyecta una nueva lectura del escritor checo, a través de algunos de sus textos. Imagina, así, un personaje que encarne ese deseo de saber, y para ello transforma un rasgo del carácter de Kafka, una predisposición de su genio que se expresaba ante todo en sus relaciones con las mujeres, en un personaje que anda por el mundo, haciendo con métodos más mundanos, más brutales, menos inteligentes, lo que Kafka se había permitido hacer con las mujeres que le interesaban a través de las cartas⁷⁰.

Ese, en principio, es Lowell; tomemos, a modo de ejemplo, un fragmento de uno de sus interrogatorios:

-He de hacerle algunas preguntas. Sus respuestas son de gran importancia –diría con la sonrisa inmóvil de quien ha iniciado un interrogatorio–. ¿Conoce a un sujeto llamado Josef Kronz?

-Sí. Es médico. Trabaja en el hospital Central.

[...]

-¿Bebe mucho?

-Bueno, lo necesario para no andar siempre borracho.

-Cuando se encuentra con él, ¿de qué hablan?

-De su trabajo en el hospital, de los niños en la escuela, de cosas sin importancia

(Vásconez, *Estación* 302-303).

⁷⁰ El carácter de la transposición, vale decirlo, puede ser curiosa; hay considerar, sin embargo, que ya Canetti veía en *El proceso* la transposición de cómo se había sentido Kafka en relación a la consolidación y disolución de su compromiso con Felice. Visto así, el ejercicio de Vásconez, igual de expresionista, podría parecer más bien kafkiano.



Como puede verse, la coincidencia entre la clase de preguntas que Lowell le hace Olga en su interrogatorio, y las que hacía Kafka a Felice (según Canetti), es notoria. Ahora bien,

no deja de ser llamativo, que, en los cuestionamientos efectuados por el Comisario, el objeto de interés no sea Olga (como en Kafka lo es Felice) sino Kronz. En efecto, todos sus cuestionamientos apuntan hacia él, como si estuvieran desviados, como si funcionaran en diagonales curiosamente dirigidas.

Contextualicemos un poco el interrogatorio de Lowell con algunos detalles del triángulo amoroso, de cuyas particularidades (la protagónica posición de Lowell en ese triángulo, sobre todo) se acaba de enterar Kronz, muchos años después, con los ojos puestos en el encargo de la señora Melania. Pensemos, así, que en aquella época, prendado de Olga a partir de algún avistamiento lejano, el comisario había adquirido el hábito de perseguirlos (a ella y a Kronz) por las calles de Praga, y había decidido al mismo tiempo inventarle una causa de tintes políticos a Kronz, que le permitiera quitarse el peso del médico, y presionar de tal manera a la mujer que la atase de pies y manos, que la obligase a obedecerlo. Pues bien, esto último es lo que el comisario Lowell acaba por hacer, y es gracias a las libretas que a Kronz le llegan años después, que el lector puede imaginarlo interceptando a Olga y, alegando su cercanía con el doctor, reteniéndola, ocultándola, etcétera. (Antes en *El viajero de Praga*, el lector sólo había podido ver las conversaciones del comisario con el doctor).

Puestas así las cosas, el interés *excesivo* de Lowell por Kronz puede explicarse, bien por el carácter artificioso, de “representación”, que tiene el interrogatorio –en el que Lowell tiene que *fingir* interés por un Kronz subversivo para hacer ver como profesional su proceder ante Olga–; o bien como la demostración *velada* de los celos de Lowell por



Kronz –que espolean en el comisario su ansia de saber más sobre el hombre al que ama y cuida Olga–. Cualquiera de estas dos opciones *serviría* en principio, pero no permite ver por qué luego, cuando Lowell tiene a Olga a su disposición, pierda interés, la abandone y siga a Kronz. Se ofrece, por consiguiente, una tercera opción; esta sería ver, en el interrogatorio de Lowell, la indagación previa del hombre al que se quiere castigar, y al que se va a perseguir, nada más que por haber sido correspondido, por haber *amarrado a una mujer*⁷¹: Lowell es, así, también Franz (uno de los extraños de terno que detienen a Josef K., en *El proceso*).

Con esta escena se ilumina, en cualquier caso, una representación aún mayor, donde el gesto de Lowell recuerda oblicuamente al del Kafka que se cartea con Felice; al gesto que utiliza la epístola para impulsar su máquina escrituraria; al gesto del que manipula el matrimonio frustrado con su prometida para escribir *El proceso*... Lowell, como Kafka, parece un vampiro que se alimenta de las palabras de los otros. El problema, la gran equivocación en que incurre el comisario es que este hombre al que va a seguir ya no es Josef K., sino Josef Kronz: el tipo que sale, que no cae en la carnada de las autoridades invisibles y las puertas sucesivas.

En Kafka, como es sabido, es frecuente la imposición arbitraria, de un obstáculo que se actualiza hasta el infinito por la terquedad del personaje: no se puede acceder al Castillo, no se puede volver donde el tío-protector, no se puede salir de un proceso, y el hombre-K. está ahí, dándose de topes contra los bordes porque su sistema de valores lo induce a pensar que su insistencia está justificada; no puede ver que son irrelevantes su lógica y sus argumentos, y por eso se fatiga. ¿Cómo se evade uno de ese funcionamiento

⁷¹ Cita Canetti, de una carta a Max Brod, la pregunta de Kafka: «¿Será cierto que uno puede atar a una muchacha con la escritura?» (Canetti 104).



macabro cuando se tiene detrás la sombra del genio checo, cuando en las iniciales de nuestro nombre se ha cifrado su marca registrada?

El movimiento es tan simple que explica, a su vez, por qué los personajes de Kafka –pero también Kafka– nunca lo hayan hecho. Kronz, como si supiera el tipo de sombra que se cierne sobre él, lo hace; así, cuando (otra vez en *El viajero de Praga*) Olga deja de frecuentarlo, y Lowell le pide que la deje, Kronz *curiosamente* “obedece”; después de eso ya no insiste, ni espera a Olga en los bares.

A nosotros no nos deja de resultar curioso que eso pase. Se dirá que más bien sucede al contrario: es totalmente consecuente con Kronz, con lo que Kronz sabe de Olga y con el ambiente de exacerbaciones políticas que se vive en la Praga de la novela, que el doctor prefiera detenerse antes que dar un paso en falso; finalmente, toda la relación de Olga y Kronz se da con tintes de clandestinidad, y con un paisaje sombrío a sus espaldas; Kronz, aparte de todo esto, parece entender demasiado bien las leyes que rigen el juego como para meterse.

Pero la extrañeza no se da por eso sino por la relación señalada de Kronz con Kafka. Para ello, recordemos dos cosas que dice Valencia (que ya aparecen citadas al comienzo de este capítulo); la primera: Kronz es el «personaje que a su modo recorre un mundo por el que ya ha pasado Kafka»; la segunda: «(Con Lowell) (e)s como si el potente foco de Kafka iluminara con una doble luz lo que a simple vista parecerían situaciones cotidianas sin mayor sentido». Es en la tensión, entonces, que Vásconez genera con Kafka, que el repliegue de Kronz llama la atención. De ahí que, cuando Lowell entre a interrogar hay algo que resuena que le antecede; y cuando Kronz se echa para atrás, ese gesto no cae en blanco, es significativo. Algo ha cambiado en el mundo, en la ficción. Ahora Kronz ya no es Josef K. (*ha aprendido*) y Lowell, más que un emisario de la Ley, es un anacronismo



al que ha desconocido su instancia superior, un comisario de medio pelo al que nadie hace caso y que, sin embargo, hace uso de su posición para alimentarse. Vásconez, en resumen, ha leído y re-escrito las cosas.

Pero entremos, por un segundo, en el juego. Imaginemos nada más una arbitrariedad que quizá nos permita revisar el diálogo de Vásconez con el escritor checo de mejor manera. Pensemos, por ejemplo, que la resonancia de Kafka irrumpía en línea recta en la novela y no lo hacía debilitada por la refacción; de haber sido así, Kronz, como tal vez lo hubiera hecho el apoderado del banco Josef K., habría insistido, por “principios”, en saber el paradero de Olga; se hubiera obstinado y habría arribado de esa manera a la kafkiana pesadilla de buscar desaparecidos, al trato con Lowell y su previsible aplazamiento como respuesta infinita.

Al no suceder de esa manera, cuando Olga deja de ir, y Kronz ve su ausencia –y la advertencia de Lowell– como una negativa necesaria, y lo acepta, Kronz descoloca a Lowell, se evade de su zona de poder y de atracción. La voluntad de Lowell, en ese sentido, pese a la fuerza con que irrumpe, no descentra a Kronz, porque Kronz ni tiene un centro tal como el que tiene y cuida Josef K. (un puesto en el banco que se avizora perenne, etc.), ni interroga las zonas de silencio de una mujer con una ansiedad de desamparado, como lo hacía Kafka.

En efecto, poco después, y no por Olga, el doctor sale de Praga. Para Kronz, desde entonces, la presencia kafkiana se visibiliza pero no pasa de ser lo que siempre ha sido: una amenaza que le ha quitado a Olga pero que no ha podido apresar a él, una voz del pasado, una sombra siempre en la calle, siempre escondida. Nunca, en ese sentido, la presencia de Franz Lowell logrará sorprender a Kronz en la intimidad, como sí lo hacen ese Franz y ese Wilem, que, ya en el primer capítulo de *El proceso*, se le comen el



desayuno al apoderado del banco casi en su propia cama; o como le pillan las decisiones de los amigos al propio Kafka, en ese tribunal que Felice y Grete Bloch le organizan en el hotel.

Pero si, en este sentido, a Kronz le es invulnerable al comisario, a Lowell (que es un anacronismo, que parece perdido en un mundo que ya no es el de Kafka) la presencia de Kronz lo engancha, lo encadena. Es la rareza de Kronz la que atrae a Lowell. El doctor, así, rodea la trampa y le desbarata, al evadirse, el sistema al comisario; obligándolo a seguirlo. Es ante la falta de respuesta “requerida” de Kronz que Lowell pierde interés en Olga, cesa en sus interrogatorios, y sale detrás del médico checo: parecería razonable ver en esto un trasunto del modo de proceder de Kafka respecto a su correspondencia con Felice y con su escritura⁷². En uno y otro caso, se trata «(a)l fin y al cabo [...] (de) una sencilla historia de amor» (Vásconez, *Estación 301*).

Porque, recordémoslo, Kafka sólo interroga a Felice mientras ésta le conduce a Rossman, a Josef K; después, cuando su presencia ya está muy lejana y ya no estimula su obra, aunque con muchas dudas y vaivenes, opta por dejarla en el camino. Tal vez sea entonces una razón análoga a la de Kafka la que motiva a Franz Lowell a convertirse en la sombra de Kronz. Y allí, como decíamos, empieza su fatigoso error, ya que cuando abandona su zona, la de Praga, donde es comisario y tiene, por lo menos el poder de interrogar, su condición anacrónica se define. Fuera de la Praga de Vásconez, que aún recuerda algunos escenarios oníricos de Kafka, Lowell deja de ser el comisario, y se convierte en un vampirillo abúlico, al que nadie escucha porque ya no puede aprovechar su

⁷² Así, sostiene Canetti que hay una etapa en la que Kafka tan sólo se cartea con su prometida mientras ese diálogo epistolar tiene efectos benéficos en su escritura (Canetti 118); después vienen una serie de rupturas, una constante fuga en busca de los viejos recursos que le permitían la escritura; a saber: los traslados, el aislamiento, el ansia de silencio.



posición para interrogar, para alimentarse de lo que le cuentan los otros. Y es este vagabundo lastimoso, miserable y huidizo el que es visto por la señora Melania, al llegar a Quito⁷³.

Sembrar a “K.” en la brecha

Volvamos a la casa de La Floresta, donde habíamos dejado a Kronz leyendo los manuscritos de Lowell. ¿Entiende ya el doctor por qué el Comisario lo siguió como una sombra, recordándole una y otra vez de dónde venía, tocándole fatigosamente la música del pasado?, ¿comprende de lo que se había salvado cuando había elegido, casi al azar, venir a perderse en ese país que lleva el nombre de una línea imaginaria?

En una posición análoga a la de Kronz, leyendo ese palimpsesto de textos por donde, igual de enfermo y huidizo que Lowell, parece asomarse el verdadero perfil de Kafka, Vásconez⁷⁴ parece haberlo comprendido perfectamente. Él, como Kronz, ha pasado por el mismo mundo en el que regía el comisario, ha amado a la misma mujer (véase: literatura), ha recorrido la misma ciudad (que puede llamarse también tradición), y se ha instalado en Quito. Y se ha traído, en su viaje (en su lectura), su propio Kafka: lo ha atraído teniendo en cuenta la realidad de sus vicios; lo ha sacado de su propio perímetro sabiendo que, como un inquisidor nato, no toleraría que Josef K. se evadiese, aprovechando su ansiedad para confundirlo con el espejismo de los nombres. Fuera de su zona, donde Lowell podía interrogar con plenos poderes y alimentarse de las confesiones

⁷³ Acá, en la pensión Lutecia, el comisario no puede interrogar, no tiene poder, y por eso no puede alimentarse. Lo único que le queda, por consiguiente, es adelgazar en silencio. Y luego morir tal y como muere un indocumentado. Por mucho que pueda querer gritar y por muy universal que sea la condición de su grito.

⁷⁴ Ya lo decía Javier Ponce, en un texto de 1998: Kronz «personifica, en cierto sentido, la propia aventura de Vásconez: el retorno a un país casi imposible, en el que cotidianamente se puede vivir el vacío» (Ponce 14), y ya desde entonces esa relación ha sido moneda de curso legal.



de los otros, Kronz/Vásconez han debilitado al Comisario sin dirigirle una sola palabra, convencidos como estaban de su constante sombra, y cuando han llegado a su lugar de destino, al país donde podían perderse y escribir como un médico que inspecciona, le han dirigido una última mirada a Lowell, y han oído su último grito. ¿Qué mejor metáfora de la lectura desviada?, ¿qué mejor parricidio que el que se da tras una telemaquía?

Harold Bloom, en su titánica *Anatomía de la influencia*, ha apuntado que «Borrar el nombre de tu precursor mientras te ganas el tuyo es la meta de los poetas poderosos o severos» (Bloom 25); del deicida, subvertiría Vargas Llosa. Harold Bloom, vale decirlo, no exagera, pero Vargas Llosa, con su hipotética corrección (“borrar” por “fagocitar”), nos recuerda las diferencias: no es lo mismo escribir desde el Norte que desde el Sur, no es lo mismo pensar el Canon desde dentro, preservándolo, como Eliot, que desde la Periferia –es decir con irreverencia (según Waisman), como Borges.

Desde su línea imaginaria (¿metaperiférica?), Vásconez no borra el nombre de Kafka ni lo fagocita totalmente; es más, lo precautela, cuida con celo ese elemento “K.” para ver cómo reacciona en suelo propio. Lo trae, entonces, al cráter, y aquí mira cómo el elemento sembrado en terreno propio, se va descomponiendo, se contamina, irradia significaciones. ¿Qué mejor alegoría de la búsqueda por el estilo personal que la que ha dibujado Vásconez, traducido, traspuesto por el viaje *esquizoide*, en compañía, que hace Kronz?

Por eso, quizá, Kronz tenía que ser checo. Por eso, quizá, la telemaquia de Vásconez se dé con Kafka, gran maestro de las literaturas menores.

Final

El modo en que opera Vásconez el palimpsesto-Kafka está lleno de cruces y desplazamientos; así, por ejemplo, bajo el Comisario subyacen la figura del amigo de



Kafka, de apellido Lowy, en algunas traducciones Lowell⁷⁵; la figura un poco incómoda de Franz (personaje de *El proceso*) mezclada con rasgos del propio Kafka; el modus operandi con que Kafka llevó su relación epistolar con Felice, traspuesto en interrogatorios.

El novelista quiteño va, así, de *El proceso*, de Kafka (que bien podría ser considerado un hipotexto), a *El otro proceso de Kafka*, de Canetti (un metatexto), sin dejar de pasar por los *Diarios* de Kafka (otro hipotexto), en una arqueología arbitraria que termina definiendo un nuevo rostro del escritor checo. Franz Lowell es, de este modo, la reconstrucción de una lectura, un acto interpretativo que se materializa y cobra vida propia.

Es interesante, en este punto, señalar lo que Kronz –narratario interno, lector intradieгético– se permite pensar al leer las libretas de Lowell, ya que parece una crítica que bien podría haber hecho Vásconez al Kafka de las cartas. Veamos, pues, el comentario, la definición de Lowell de su oficio, y la prosa del Comisario que traduce a la lengua de Vásconez los apuntes de K.:

Tras la lectura de esos papeles con lugares, fechas y nombres desconocidos, el doctor dedujo que Lowell no sólo sentía placer por lo furtivo, sino que representaba toda la ruindad y vileza de un torturador. Con el tiempo se convirtió en un hombre violento y rencoroso. Actuaba sin escrúpulos, a fin de conseguir sus propósitos. Más adelante, había escrito con letra menuda en el mismo cuaderno: «Dadas las circunstancias hay que aferrarse con firmeza al trabajo. Debo interrogarla limpiamente, aprovechando mi condición de comisario para estar a solas con ella. Un interrogatorio es donde mejor se ventilan las debilidades humanas Si un actor es capaz de simular dos emociones al mismo tiempo, un juez o un comisario son varios

⁷⁵ Pese a que muchos críticos hayan relacionado a Lowell con el apellido materno de Kafka, nos parece más coherente y productivo relacionarlo con el amigo de Kafka en Praga, que, en varias entradas de los *Diarios* de Kafka aparece proporcionándole al autor checo libros sobre la cuestión judía. Lowy, entonces, como Lowell a Kronz, le recuerda constantemente a Kafka sus orígenes, su pasado.



hombres a la vez. Trabajamos sin escrúpulos en los sótanos de la conciencia, somos expertos en actuar desde la sombra. Esto representa una limitación y un privilegio. Soy un Dios locuaz y castigador» (Vásconez, *Estación* 305-306).



CONCLUSIONES

Invitados de honor recoge cinco relatos donde Javier Vásconez se dedica a jugar con la tradición. Más que *homenajes*, estos textos son actos de lectura creativa que descomponen y recomponen la imagen de cinco escritores emblemáticos de la literatura universal, pero que también le permiten a Vásconez enriquecer su propio mundo narrativo.

El narrador ecuatoriano, en este sentido, no está solo. Lo acompañan y preceden ilustres *malos* lectores: maestros de la mirada oblicua, escritores que optaron por los espacios periféricos para escribir con irreverencia. En estos escritores (como en todos), su actitud es inseparable de su escritura. La irreverencia determina, no sólo los modos de enfocar lo leído, sino también los modos de iniciar la narración propia.

Ese lugar, desde el que se lee y se escribe, es un constructo; uno decide donde se alza la topografía propia. En ese sentido bien se podría decir que la irreverencia, más que la geografía, proporciona un lugar de origen. Pero si es verdad que a Joyce y a Borges los une la irreverencia también es cierto que los diferencia *su* Dublín, *su* Buenos Aires: problemas de materia prima; desniveles del suelo.

Vásconez se ha decidido por levantar literariamente su reino propio, *su* Quito. Su ciudad, como muchas otras que coexisten en la literatura, ha sido alzada a pulso, como la imposición de una particularidad que se relaciona tanto con la realidad como con la tradición⁷⁶. En ese sentido, Vásconez dialoga con la tradición *desde* Quito; su lectura no es

⁷⁶ Más que en las relaciones que *su* Quito establece con el Quito real, su ciudad debería ser estudiada en relación a algunas de las ciudades donde Vásconez ha residido: Yoknopatawpha, Santa María, la ciudad del *detective* Marlowe; estas ciudades también anticipan la suya. La Praga de la que sale el doctor Kronz, por ejemplo es literaria, y quizá el antecedente de la Barcelona por



la de quien baja al sótano y, desde una esquina olvidada, ve el mundo (como en Borges, en “El aleph”) sino más bien la de quien está rodeado de montañas, y sueña con minarlas para ver lo que se entrevé más allá del encierro. Vásconez lee –y escribe– haciendo de la frontera un puente, del cráter un imán.

Así, cuando Vásconez crea Quito está definiendo al mismo tiempo un lugar particular en la periferia; está detallando un matiz propio en el ejercicio de la escritura como un acto irreverente de cara a la Tradición. Uno de los puntos de su escritura donde se puede percibir tal particularidad se encuentra en los diálogos que muchas de sus narraciones establecen con la obra de otros narradores. Si todo texto es –aún a su pesar– dialógico, en la obra de Vásconez hay una conciencia y un *uso* estratégico de los juegos hipertextuales que se emprende con otros mundos narrativos.

Los relatos de *Invitados de honor*, en ese sentido, son ejemplares. En ellos Vásconez hace descender (a través de juegos) a diferentes escritores de la literatura universal a *su* ciudad de Quito. Para ello utiliza aspectos de sus biografías, particularidades de sus propias obras, motivos, recurrencias..., y los deja funcionar en la ciudad de lluvia. El experimento es importante: tales personajes recién venidos (que nosotros hemos denominado lúdicamente “parachutistas”), que llegan desde otra diégesis, son, sin embargo, capaces de leer el mundo de Vásconez a partir de su cristal propio: se pone en tensión un juego de lecturas y reacciones. Si Vásconez es leído por sus precursores, tales precursores son registrados a su vez por Vásconez en el momento mismo en que realizan su lectura.

donde pasa este mismo personaje haya que encontrarla en la tensión que se da entre la Barcelona real –por la que pasó Vásconez– y la que autores como Juan Marsé han creado con sus novelas.



Proliferan los espejos, las lecturas se sobreponen. La anomalía del mundo de Vásconez es tal que no se deja absorber por el mundo de sus precursores. Se preserva. Crece. Se impone.



BIBLIOGRAFÍA

Arcos Cabrera, Carlos. “*Marcelo Chiriboga y La caja sin secreto*”. El Búho, número 15. Enero/Febrero/Marzo del 2006: 74-78.

---. “*La caja sin secreto: Dilemas y perspectivas de la literatura ecuatoriana contemporánea*”. Dialnet. <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2698481.pdf> (28 Dic. 2015).

Aveiga, María. “De viaje con Váscenez”. *Apuesta. Los juegos de Váscenez*. Francisco Estrella, comp. Quito: Taurus, 2007. 108-123.

Balseca, Fernando. “El convite de Javier Váscenez”. *Apuesta. Los juegos de Váscenez*. Francisco Estrella, comp. Quito: Taurus, 2007.

Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2008.

Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Medellín: Random House Mondadori, 2011.

---. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

---. “Kafka y sus precursores”. *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Bogotá: Random House Mondadori, 2011.

---. “Marcel Schwob, *Vidas imaginarias*”. *Miscelánea*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

Borja, Margarita. “La literatura del espía”. *Apuesta. Los juegos de Váscenez*. Francisco Estrella, comp. Quito: Taurus, 2007.



Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov. Los años rusos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992.

Bloom, Harold. *La anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Madrid: Taurus, 2011.

Canetti, Elías. “El otro proceso. Las cartas de Kafka a Felice”. *La conciencia de las palabras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Cevallos, Santiago. “La última mirada de *Un hombre muerto a puntapiés*”. Encuentros. Revista Nacional de Cultura. Número 8. 2006. Quito. (90-97).

Chitarroni, Luis. *Siluetas*. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2010.

Conrad, Joseph. *El agente secreto*. Bogotá: La Oveja Negra, 1985.

Coetzee, J. M. “«¿Qué es un clásico?»», una conferencia”. *Costas extrañas*. México D. F.: Random House Mondadori, 2011.

Cornejo Menacho, Diego. *Las segundas criaturas*. Quito: Paradiso Editores, 2014.

Corral, Wilfrido. “Vásconez y el retorno del escritor como espía en los Andes”. *Apuesta. Los juegos de Vásconez*. Francisco Estrella, comp. Quito: Taurus, 2007.

De la Cuadra, José. Recopilación, ordenación y notas. *Obras completas*. Por Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 618.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era, 1978.

Donoso Pareja, Miguel. *Nuevo realismo ecuatoriano. El realismo después del 30*. Quito: El conejo, 1984.



Estrella, Francisco. “Sobre la «literatura invisible»”. *El Búho*. Número 12. Abril/Mayo/Junio del 2005. Quito.

Ford, Ford Madox. *Joseph Conrad. Un recuerdo personal*. Barcelona: Nortésur, 2011.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Izquierdo, Javier, dir. *Un secreto en la caja*. Caleidoscopio Cine, 2016.

Kafka, Franz. *Diarios*. Medellín: Random House Mondadori, 2012.

---. *El proceso*. Medellín: Random House Mondadori, 2012.

Mafla, Mercedes. “El exilio interminable”. *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica*. Xavier Michelena, edit. Quito: Paradiso Editores, 2002.

---. “La memoria del sueño”. *Apuesta. Los juegos de Vásconez*. Francisco Estrella, comp. Quito: Taurus, 2007.

Mariás, Javier. “Contagio”. *Literatura y fantasma*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.

---. *Vidas escritas*. México D. F: Random House Mondadori, 2011.

Moreano, Alejandro. “Entre la permanencia y el éxodo. Pueblos indios, historia, literatura en Ecuador y Perú”. *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano: la literatura como matriz de cultura*. Edit: Alicia Ortega. Cuenca: Ediciones Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, 2014. 211-240.

Nabokov, Vladimir. *El hechicero*. Documento PDF.



Habla, memoria. Documento PDF.

---. *Lolita.* Lima: Empresa Editora El Comercio, 2000.

Nina, Fernando. “Introducción: coordenadas de la expresión metaperiférica”. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX.* José de la Cuadra, Jorge Icaza, Pablo Palacio. Madrid: Iberoamericana, 2011.

Ortega, Alicia. “La novela en el período”. *Historia de las literaturas del Ecuador, tomo 7.* Coord. Alicia Ortega. Quito: Universidad Andina “Simón Bolívar”, 2011.

Piglia, Ricardo. “La ficción paranoica”. *La forma inicial.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

Ponce, Javier. “Javier Vásconez, atado a una máquina de escribir”. *El exilio interminable.* Xavier Michelena, edit. Quito: Paradiso Editores, 2002.

Querejeta, Alejandro. “La felicidad está pasada de moda”. *El exilio interminable.* Xavier Michelena, edit. Quito: Paradiso Editores, 2002.

Sabato, Ernesto. *Abaddón el exterminador.* Barcelona: Editorial Seix Barral, 2006.

Sarlo, Beatriz. “Borges después de Borges”. *Plan de operaciones.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

---. “Sin Borges”. *Plan de operaciones.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

---. *Beatriz Sarlo sobre Juan José Saer.* Los 7 locos. Conductora Cristina Mucci.

TV Pública Argentina. 19 En. 2017.

<<https://www.youtube.com/watch?v=ROhFEXmP7vU>>



Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015.

Stein, Jean. “Entrevista a William Faulkner”. *Laberintos del tiempo*. 10 En. 2017.
<<http://laberintosdeltiempo.blogspot.com/2016/01/entrevista-william-faulkner-por-jean.html>>

Thurman, Judith. *Secretos de la carne. Vida de Colette*. Madrid: Siruela, 2006.

Twain, Mark. *Un yanqui en la corte del rey Arturo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Valencia, Leonardo. “El síndrome de Falcón”. *El síndrome de Falcón*. Quito: Paradiso, 2008.

---. “Fantasmas de nuestro tiempo. *El exilio interminable. Váscónez ante la crítica*. Xavier Michelena, edit. Quito: Paradiso Editores, 2002.

Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

---. *El viaje a la ficción El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Punto de Lectura, 2011.

Váscónez, Javier. *Ciudad lejana*. Quito: Alfaguara, 2002.

---. “Divagaciones acerca de una línea imaginaria”. *El exilio interminable*. Xavier Michelena, edit. Quito: Paradiso Editores, 2002.

---. “Diálogo con: Javier Váscónez”. *La noche cúbica. Diálogos con la literatura y la cultura ecuatorianas*. Entrevistadores: Carlos Andrade y Cristóbal Zapata. Cuenca, 30 sept. 2015. 10 enero del 2017 <<https://www.youtube.com/watch?v=8E9f9p0VrvI>>



- . *El hombre de la mirada oblicua*. Quito: Ediciones Librimundi, 1989.
- . “Elogio de un lector desconocido”. *El Búho ciego*. Número 1. 1-9 de octubre del 2002. *Diario Hoy*. Quito.
- . *El retorno de las moscas*. Quito: Alfaguara, 2005.
- . *El viajero de Praga*. México D.F: Alfaguara, 1996.
- . *Estación de lluvia*. Quito: Dinediciones, 2015.
- . *Hoteles del silencio*. Valencia: Pre-textos, 2016.
- . *Invitados de honor*. Quito: Ediciones El Búho, 2004.
- . *Jardín Capelo*. Quito: Corporación Cultural Orogenia, 2007.
- . *La otra muerte del doctor*. Quito: Alfaguara, 2012.
- . *La piel del miedo*. Bogotá: Editorial Planeta, 2010.
- . *La sombra del apostador*. México D.F: Alfaguara, 1999.
- . “Nuevo interrogatorio”. *El Búho*. Número 18. Agosto/Septiembre/Octubre del 2006. Quito.
- . Prólogo. *Novelas a la sombra*. Por Christopher Domínguez. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2016. 7-12.
- Waisman, Sergio. *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Wells, Herbert George. *El país de los ciegos*. Quito: Campaña Nacional Eugenio por el Libro y la Lectura, 2010.