

La narrativa de Javier Vásquez (Quito, 1946) arranca en la década de los ochenta con la compilación de relatos *Ciudad lejana* (1982), --que vuelve a recoger en versión definitiva en 2002<sup>i</sup>-- una obra en la que ya deja asentada su intencionalidad constructiva, el rigor de su escritura y la personal consciencia de que un escritor debe ser dueño de un universo propio e intransferible. Regida en su comienzo con una demoledora cita de William Blake, “Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción”, la obra constituye el basamento de su narrativa posterior, pues esa ira, o la reacción ante la desolada constatación de lo perecedero, en el espacio que generan esos once cuentos, --en cuyo recinto personajes y gestos entrelazan una insaciable concurrencia-- hacen de *Ciudad lejana* un imprescindible punto de apoyo para la presentación del universo creativo del escritor ecuatoriano.

Pero no sólo establecen esos relatos un punto de convergencia y de recurrencia en su obra, sino que responden a un mismo escenario, el del pasado de su ciudad, Quito, aunque no desde un punto de vista descriptivo e histórico, sino desde una perspectiva ficcional, en la que domina la visión de una antigua ciudad aislada, poblada por habitantes que son víctimas del delirio o de la ilusión en un marco de decadencia de los antiguos ideales. Porque la necesidad de inventar una ciudad fue desde el comienzo meta obsesiva en su proyecto narrativo, ya que Vásquez ha creído siempre que el escritor debe poseer un universo único, un espacio que debe poblar con criaturas de su propia invención, que a la vez respondan a un plan preconcebido de antemano y cuyos destinos conciten a una personal visión del mundo. Obstinado en crear espacios autónomos, en la línea de William Faulkner, al que considera el narrador más influyente en la narrativa hispanoamericana<sup>ii</sup>, necesita explorar y habitar esos espacios, que una vez poblados, las criaturas traspasan de improviso hacia otros habitáculos que la escritura va creando. Javier Vásquez es autor de una exigente y cohesionada obra, con la que se ha convertido en uno de los valores más sólidos del panorama literario de su país, dos novelas, *El viajero de Praga* (1996) y *La sombra del apostador* (1999), y otras colecciones de cuentos como *El hombre de la mirada oblicua* (1989) y *Café Concert* (1994), relatos que selecciona junto con la novela corta *El secreto* (1996) en un volumen de 1998, *Un extraño en el puerto*. Esta obsesión constructiva, conscientemente ejercida, es declarada por el autor en torno a un espacio cercano, reconocible, que su escritura teje y entrevera, por eso confía en una entrevista:

Ecuador siempre aparece en mi obra. Pero he intentado interiorizar y describir desde otros ángulos a la gente de ese país. No me interesa la ciudad como historia. Ni como retrato de costumbres, sino como escenario de unos cuantos personajes. Me interesa inventar la naturaleza de esta ciudad. Evocar su vibración, su atmósfera, la luz que irradia --esto es para mí muy importante-- y, por último, captar su densidad psicológica. De hecho Quito ha pretendido olvidarse de sí misma, dar la espalda a su pasado barroco y español, rechazando de algún modo su modesta tradición europea (Querejeta: 21-22).

Mercedes Mafla, en uno de los mejores estudios sobre su obra, complementa esta opinión al señalar que, a diferencia de otros narradores coetáneos, Vásconez irrumpe en la literatura ecuatoriana recreando “el desmoronamiento de los grupos antañón poderosos frente a la inminencia de una tardía modernidad” y, citando a Eliécer Cárdenas en una reseña de su primera colección de cuentos, justifica que “la decadencia, el eclipsamiento de los viejos valores señoriales” es el tema más apreciado por los narradores del momento porque tal vez responda a una “una necesidad nacional”, a la urgencia por “abolir el pasado, sepultarlo con un epitafio literario que rezuma rabia pero también nostalgia” (Mafla: 46). De parecida opinión es Fernando Tinajero al referirse a las décadas de los años sesenta a ochenta en la literatura ecuatoriana y advertir “un claro despertar de los géneros narrativos, que vuelven con frecuencia al tema de las frustraciones políticas y existenciales de la década anterior” con un cúmulo notable de títulos, entre los cuales hace referencia a “esas breves piezas maestras que son *Ciudad lejana*” (Tinajero: 807-808).

Esa nueva veta, que se afianza en la narrativa del Ecuador por esas fechas, adopta en estos primeros relatos de Vásconez el espacio y el tiempo ritualizado de la Colonia proyectada desde siglos lejanos hasta el siglo XX, a través de anónimos personajes pero también de la sugerencia de emblemáticos nombres, para explorar, a través de ellos el pasado de la ciudad. Se puede decir que esos relatos incorporan por sus intersticios esa historia, pero no buscan de modo directo los hechos relevantes, sino que se limitan a la sugerencia de un determinado ambiente, casi siempre a través de personajes laterales o intrahistóricos, porque propician una mirada de ese lejano motivo desde sus márgenes. Y todo ello entendido desde una perspectiva que podemos emparentar con la condición posmoderna que una estudiosa de la novela histórica, como María Cristina Pons, señalaba para la nueva narrativa histórica latinoamericana, en la que se “niega el proyecto de emancipación propuesto por la modernidad”<sup>iii</sup> en tanto en cuanto ésta no ha resultado una oferta convincente para el presente de esas naciones. En esa línea, los relatos de Vásconez ambicionan un universo constituido por un espacio generador y desgarrado en el que la violencia, la soledad, las pasiones, el desencanto y la frustración son las notas más decisivas: “He asistido a la ruina del Quito antiguo, a lo que hoy día llamamos la ciudad vieja, que era una forma de vivir y de ver las cosas. Ahora todo aquello es una ciudad lejana, fuera de tiempo, un retablo barroco o un lugar anclado en la historia” (Querejeta: 23), confiesa. Y más adelante insiste en esta perspectiva de su narrativa desde mismo vértice que establecen los relatos de *Ciudad lejana*:

Es un recorrido por el centro de la ciudad y por su pasado – barroco y lleno de iglesias— en donde transcurrió mi infancia tratando de hacer saltar con un alfiler los ojos de vidrio de los santos o levantando la falda de las vírgenes, y terminaba decepcionado al encontrarme con unos muslos apolillados. Algunos de esos cuentos son retablos barrocos. Rinden tributo a ciertos barrios de esta ciudad. Es un compendio sobre la arquitectura del Quito antiguo con sus fachadas, su manierismo y la decoración interior de las casas coloniales. Es un libro sobre los horrores y terrores de mi infancia (Querejeta: 24-25).

Desde luego que el lector encuentra en esta colección un intento fundacional de espacios y de personajes muy visible en la mayor parte de los títulos, intento realizado sobre todo en torno a una serie de recurrencias que construyen el ambiente de la ciudad,

pero también de una familia, la familia Castañeda. Tres tipos de personajes encarnan y propician la mirada intrahistórica de ese espacio recuperado: la mujer anciana o viuda, abandonada o decrepita que convive con sus sirvientes; la voz adulta que recrea los recuerdos de su infancia elitista y su convivencia jerarquizada con los criados; y los personajes marginales que desde su especial postura se yerguen como acusadores de un orden dominante. En todos esos relatos el juego temporal de pasado presente se nos concita como una sugerente e incisiva dualidad de contrastes.

No es casual, por eso, que el relato “Historia secreta de una campanilla” esté colocado al inicio del libro, pues su intencionado sesgo se proyecta en los textos sucesivos. Ese toque de campanilla, *leitmotiv* simbólico de la autoridad perdida, llama la atención respecto a un pasado, y alcanza un significado fetichista, enunciador en su repique, de un tiempo que fue y que ya no es, el tiempo dorado de los próceres, marcado por la “ardiente evocación del General que alguna vez penetró en la Plaza de la ciudad montando un garañón de paso corto” (*Ciudad lejana*: 14), con el que se inició una época de pujos aristocráticos, apariencias y lujo, de la que tan sólo queda el eco de esa campanilla, que antaño “significó la gloria familiar” (*Ciudad lejana*: 21), y que ahora repica inútilmente la patrona. La duplicidad temporal del monólogo, pues el presente de decrepitud de la anciana convoca el tiempo pasado de la historia, emerge con el recuerdo de la figura del General Juan José Flores, ese bisabuelo evocado, en su añorado don de mando pero también en su visible realidad de tocosco oportunista con que se inserta en el tiempo: “recuerda la patrona que su bisabuelo fue un mulato sin pasado, triunfador general republicano, un canalla con talento que se supo aprovechar del ajedrez, o sea de la historia” (*Ciudad lejana*: 14). La historia oficial nos dice que el General venezolano, Juan José Flores, en una mañana de mayo de 1830, mediante una asamblea de vecinos y notables, declaró que la antigua Presidencia de Quito se separaba de la República de Colombia y se constituía en estado independiente, dando así el primer paso para la constitución de la República del Ecuador de la que fue presidente durante dos periodos entre los años 1831 y 1845. Ambicioso, soberbio, pero con notable carisma, ese mesiánico general marcará en la memoria de la anciana el comienzo de una época que, a través de la escritura Vásconez, se presenta con esperpéntica sugerencia. No en vano la patrona es heredera del mismo linaje que en ese presente concluye para siempre. Los dos epígrafes, al comienzo del texto, inciden además en esta lectura, --uno de Shakespeare, “Atrás, estercolero, ¿osas desafiar a un noble, tú?”, y otro, una cita bíblica del Libro de Ezequiel, que reproduce los mandatos de Yahveh al profeta, “Y comerás pan de cebada y lo cocerás con los excrementos que salen del hombre y a la vista de ellos”( IV,12)—ambos bien expresivos, el primero, de la marcada jerarquía social, y el segundo, de la mísera condición humana que se hace muy evidente en la vejez de la patrona. Con todo ello, y con este relato inicial, se fortalece de manera clara esa intención que traslucían las palabras de su amigo Javier Ponce cuando se refería a los comienzos del autor ecuatoriano: “Los pecados y los hábitos secretos y bárbaros de una aristocracia andina, comenzaban desde entonces a habitar su literatura” (Ponce: 12). Pero para cumplir ese objetivo era necesaria esa dualidad temporal en la construcción del relato, pues de ese modo se engarza la mirada irónica y deformadora; construcción instaurada tan sólo por la única voz narrativa de la patrona que se corresponde además con otra dualidad en el funcionamiento de los personajes, es decir de la relación jerárquica de ama y criada, invertida por necesidad, pues la patrona exhibe una total subordinación física a ésta. Así, atraída al presente, se nos delimita no sólo la diferencia de clases, sino la pugna que existe entre ellas: Frente a la libertad de Brígida, la patrona ha dejado transcurrir la mitad de su vida en la clausura del dormitorio (*Ciudad lejana*: 16), viviendo de recuerdos, abandonada al alcohol, pues “Antes del mediodía ya estará

borracha, esperando la llegada de la Brígida” (*Ciudad lejana*: 19), proyectándose en un presente de decadencia extrema que refuerza el espacio de la casa, desprovista de muebles, oculta por gruesos cortinajes, que la aíslan en su soledad y en su grotesca dependencia para realizar cualquier acto físico, del cuidado de la criada. “¿Dónde estará la Brígida?, piensa la patrona tocando esa misma campanilla que hoy día es su única comunicación con el mundo, con la ciudad extraña y lejana que se extiende ahí afuera” (*Ciudad lejana*: 15), una ciudad, un tiempo, una historia sobre la que se insiste en proyectar la inútil autoridad del toque de la campanilla y que, casi al final de su monólogo, la patrona acepta que ha concluido “como un viejo álbum de familia” (*Ciudad lejana*: 22). Por eso la última imagen del relato presenta la angustia, ya terminal, de esa anciana inmóvil en la cama, alcanzando a ver la partida alegre de la sirvienta, y cómo Brígida, “cargando su atado de ropa, se marcha danzando al son de una campana. De una campana que no es la suya, mientras en la calle un esplendoroso cielo azul parece inundarlo todo” (*Ciudad lejana*: 24), gesto que marcaría de forma emblemática el comienzo de la nueva época, el fin de la sometida servidumbre y el acabamiento del antiguo régimen.

Es este un relato que introduce a dos de los personajes recurrentes de la obra de Vázquez y con los que comienza a erigir su mundo propio, el de la mujer de la aristocracia, sea patrona o marquesa, y el famoso General, el prócer de un tiempo pasado, así como incorpora los dos tiempos: la utópica edad lejana de la ciudad, proyectada en un presente de decadencia no exento de irónica circularidad. Pero si este cuento funciona como marco e inicio que emblematiza el contenido del libro, los relatos que se suceden a continuación ejercen el carácter de retablo de ese tiempo inestable, en su juego temporal de pasado y presente, con la concurrencia de otros personajes que va trabando la enunciación del eminente apellido Castañeda, recurrente saga de prelados, nobles y damas aristocráticas que, en la ciudad creada por Vázquez, se resisten al cambio o que contemplan incrédulos la disolvente aparición de la nueva época. Pero la ciudad pervive en el presente y de ello es prueba la circularidad manifiesta en el relato que cierra la colección, como clausura y cierre del tiempo que se vive: “Eva, la luna y la ciudad”. Ya que ese fotógrafo, “cazador de lunas” (*Ciudad lejana*: 137), que se ha refugiado en la casa ruinoso, que antes compartió con Eva, con sus retratos y sombras amenazantes, ha llegado a pensar “que la fotografía no era una ventana para entender, sino una prisión para descifrar desde dentro la vida de la ciudad” (*Ciudad lejana*: 133). La ciudad como ámbito y objetivo inasible, por tanto, es el tema de este cuento, al igual que en los restantes, y en él se deslizan sus habitantes, como esa mujer vestida de negro que, saliendo tras la sombra de una criada, Brígida, hablaba con el retrato del Coronel Juan Manuel Castañeda, en clara alusión al título que abre el libro; así como Eva, ambiciosa, sensual y fantástica, percibe, gracias a su especial sensibilidad, las imágenes del pasado que clausuran el mundo elaborado en el resto de los cuentos. Por esa razón, este mismo personaje femenino se perfecciona como un imposible correlato de la ciudad abierta hacia el presente, “un sueño engañoso que la ciudad vieja me había proporcionado” (*Ciudad lejana*: 146) según el fotógrafo, y al mismo tiempo a través de este título queda establecido el cerco que ofrece autonomía a ese mundo ficticio asediado en los relatos anteriores.

La ciudad como espacio en el que viven y pasean insomnes las figuras del pasado y del presente es el marco en el que perviven las individualidades, pero también los genéricos representantes de esa segunda clase sometida en la que se perfila el nuevo tiempo. Prueba de que el autor encontró un elemento estético de importancia en la construcción de dualidades, lo ofrece el que aproveche el mismo paradigma del relato de apertura en otros que aparecen a continuación, como es el caso de “La marquesa” y

“Mamá linda”. En ellos el centro vuelve a ser la mujer de la aristocracia, que se niega a aceptar el presente y es víctima del cambio de costumbres de los tiempos, con lo que se sume en la soledad y en el abandono, siempre ante la amenazadora presencia de la muerte. En “La marquesa”, --situado en la compilación inmediatamente después de “Historia secreta de una campanilla”-- hay escasa diferencia en la presentación de los personajes, aunque en este caso el barroquismo del decorado y la abundancia de la vegetación tropical propicia una variante de la misma decadencia. En todo caso el personaje sufre un proceso de desposesión, iniciado en el comienzo, hasta hacerse evidente su desnudez:

Desprovista del corpiño que la incomodaba tanto, la marquesa fue quitándose con una suerte de lánguido impudor las otras prendas de vestir: una enagua de organdí vaporoso, una cinta de color carmesí que sujetaba su larga cabellera, un calzonario de seda rosa, un par de borceguíes rematados en lazón de raso, un camafeo de oro viejo que colgaba entre sus senos... Desnuda en medio de la penumbra, los espejos se negaban a reproducir su silueta recortada como un helecho (*Ciudad lejana*: 27).

El relato que nos ocupa tiene un referente histórico, pero a Vásconez no le interesa la descripción explícita, porque no busca individualizar los motivos sino convertir a sus personajes en grandes símbolos universales de la soledad, la decadencia y el deterioro del ser humano. De este modo, y a través de las fantasmagóricas apariciones dibujadas en el anochecer del jardín abandonado, puede entrecerse la vida de otro personaje ilustre de la historia ecuatoriana, la de doña Mariana Carcelén y Larrea, Marquesa de Solanda (Gangotena y Jijón: 115-121), viuda del General cumanés Antonio José de Sucre, con la que contrajo matrimonio en abril de 1828 y con la que convivió apenas dos años, pues fue asesinado en Berruecos en 1830, lugar al que hará referencia el texto en su parte final, y dato que propicia que el lector avisado pueda, --cosa que no es estrictamente necesaria-- identificar a la innominada marquesa.

Vásconez vuelve a marcar en este cuento la misma intencionada dualidad que en los relatos anteriores de aristócrata y criada, esta última ausente, lo que refuerza la sensación de soledad: “Pero era inútil que deseara compartir su angustia y su soledad con alguien, porque María descansaba plácidamente en el pueblo” (*Ciudad lejana*: 28). Es éste sin duda un relato más evocador que el precedente en el plano de los recuerdos personales, al poner en pie a figuras de antaño que reviven en el presente su impotencia ante el trascurso del tiempo, como cuando ese sujeto femenino evoca la música del piano, viejo e inservible, pero que propicia la reviviscencia de su primer amor: “Revivió una noche en casa de los Castañeda, cuando las notas del piano se habían prolongado en frufúes de seda hasta el amanecer” (*Ciudad lejana*: 28), gesto con el cual integra a la Marquesa en el círculo aristocrático de la emblemática y ficticia familia de la narrativa del escritor ecuatoriano. A ello se une que otras imágenes, igualmente fantasmagóricas, nos devuelven sus emociones, como las que se originan en el momento de descender a su abandonado jardín, presa de un confuso vendaval, cuando el espejo le reproduce su imagen solitaria: “Contempló la marquesa su propia figura disminuida en los cristales de la ventana, casi oculta tras los flecos de la manta” (*Ciudad lejana*: 29), acompañada de un siniestro galope de caballos. Piano y galope, fundidos en la música, son indicios de un presentimiento de muerte bien marcado por el desenlace del cuento, real y fantástico a la vez, pero en todo caso expresivo de su inminente situación de viuda: “la marquesa supo que habían asesinado al general en Berruecos y entonces se sintió Santa

Lucía, y cubriéndose los senos con la mano se convirtió en una serpiente enroscada en las patas de una bestia enfurecida que el jinete ya no podía sujetar” (*Ciudad lejana*: 32). Al fin y al cabo también la Marquesa puede ser un paradigma universal de cuanta mujer, joven y hermosa, es arrancada de su amante por los avatares incomprensibles de la violencia.

En la resistencia al paso del tiempo que estas mujeres aristocráticas simbolizan, es el cuento “Mamía linda” aún más significativo. Esa Niña Mercedes, a la que visitaba su prometido Rosendo Sánchez con casaca azul y sable al cinto, quería vivir en el pasado: “Rechazó el paso del tiempo. Rechazó las campanadas de relojes, cuyas manecillas ahora reposan en silencio, a la hora de la siesta. Así la ciudad perdió, definitivamente, el sentido el tiempo” (*Ciudad lejana*: 83). Convertida en Mamía linda, atrapada como en una fotografía durante más de medio siglo, espera en la noche, varicosa e impedida, que la sirvienta anuncie a sus visitantes amorosos desde la primera y aciaga confusión con Rosendo, porque “jamás ocultó el secreto placer de recibir cada noche a un nuevo caballero en su lecho de encajes” (*Ciudad lejana*: 84). Si en este presente no se reconoce a la muchacha que recibía vestidos de París porque ahora se consume en degradante y agónica putrefacción en la soledad de su lecho (*Ciudad lejana*: 87), --de nuevo Váscónez emplea idéntico juego temporal-- al mismo tiempo la casa colonial, sus puertas y mobiliario, junto con su sufriente imaginería, se desmoronan, y así lo ejemplifica ese “inmenso Cristo, erecto como un tirano inquisidor sobre peana de oro y plata en los sombríos recovecos del salón” (*Ciudad lejana*: 85). Un cuento éste cuya mirada percibimos potenciada por el humor, sobre todo en las páginas finales, en las que, en medio del desmoronamiento físico, --que en su hipérbole grotesca recuerda a la Mamá Grande garciamarquina--, los encuentros amorosos con don José se convierten en sesiones sadomasoquistas: “De vez en cuando cruzaba la calle para transformar el cuerpo de Mamía linda en un campo de moretones” (*Ciudad lejana*: 87) y en la divertida confusión de identidades que cierra el cuento.

Son pues, estos tres títulos, variantes de la misma imagen, ancianas agónicas o mujeres que rompen con pasados de esplendor, todas ellas entroncadas con un mismo ambiente ciudadano en el que domina el palacete de los Castañeda. Es evidente que la cita de este edificio en el relato “Mamía linda” como el lugar que alberga los últimos momentos de la protagonista propicia su ubicación en el espacio y su identificación como perteneciente a la misma saga aristocrática. Lo mismo sucede en otros cuentos que hacen referencia a la misma familia por medio del ejercicio de recuperación de la memoria, incluso tras una mirada infantil, en los titulados “El caballero de San Juan”, “Recuerdos en el fondo de un espejo” y “La sangre”, que remiten todos a indagaciones en el pasado familiar. En el primero, la voz narrativa, que se retrotrae a la infancia, se presenta en el pasado como “un Julio César de cartoncillo y tambor de hojalata, iniciando el ascenso de las escaleras con aprobación de mamá, como si fueran los Pirineos” (*Ciudad lejana*: 39), al recorrer los salones y galerías de la vieja casa heredada, cuyos muros sostienen la imponente “presencia inconfundible del Obispo Castañeda” al lado de otros “retratos familiares [que] soportaban la fiereza de mis ataques” (*Ciudad lejana*: 35). La presencia del Obispo Castañeda, cuya fama prolonga la madre (*Ciudad lejana*: 41), aparece por un lado como ese “Prelado noble e ilustre en la época colonial, [que] ahora me juzgaba desde su retrato con ojillos de rata” (*Ciudad lejana*: 40), pero por otro, el ilustre apellido se presta a introducir irónicas alusiones acerca de una familia que se resiste al cambio y prolonga contradictoriamente su grandeza: “Aprendí entonces que se puede ser romano, es decir poderoso, si detrás hay plata y obispos ilustres” (*Ciudad lejana*: 36), o en su infantil megalomanía, reforzando la idea: “Me tranquilizaba pensando que yo era rey” (*Ciudad lejana*: 42). De nuevo

encontramos las dos clases sociales jerarquizadas, representadas aquí por el niño de nueve años de la familia aristocrática y por el negro Ramón, que le advierte: “cuidado niño, cuidado que los otros lo van a golpear” (*Ciudad lejana*: 37), así como por la resistencia de la criada Petamaría que “nunca admitió, por lo demás que pasara la infancia degollando azaleas y perritos como si fuesen galos” (*Ciudad lejana*: 37). El conflicto social queda en este relato expresado a través de parecido paradigma que en los precedentes, pues frente al mundo de los criados existe el de los amos: el niño epiléptico, caprichoso y violento, la madre consentidora y débil de pujos aristocráticos, que con humor se describe en el cuento:

Pobre mamá, siempre sujeta a su pasado de conventos, obrajes y alcabalas me cambió la vida proporcionándome aquel disfraz de Julio César, afirmando además que la familia Castañeda estaba a la par de Margarita de Navarra y César, cayéndose de su jamelgo en plena batalla de Farsalia” (*Ciudad lejana*: 41).

Aún más, el traje de romano con el que el niño va a la escuela después de su ataque epiléptico lo inviste, irónicamente, como superior en su clase social: “Al fin y al cabo, yo era superior a todos ellos ya que padecía síncope de familia ilustre. ¿Quién era, por ejemplo, el pecosito Murieta?” (*Ciudad lejana*: 41). Pero si este cuento evidencia sobre todo esa dualidad social en cuanto tiene de antecedente en la colonia, en cambio “Recuerdos en el fondo de un espejo” introduce el pasado en el presente, pues una voz, que confiesa su rechazo (¿Por qué volví a esta ciudad con sabor a muerte? *Ciudad lejana*: 97), pero también su nostalgia, retorna a recuperar su infancia y encuentra la ausencia de cualquier cambio dentro de una casa en la que, “los ilustres retratos de familia todavía acechan a mi alrededor con rostro grave, desdeñoso, terrible, ejerciendo un curioso magnetismo sobre mí” (*Ciudad lejana*: 95). La casa colonial, con su lujo desvaído y su inevitable ruina, “caverna infame, inhóspita, donde los ratones anidan con absoluta libertad en los armarios, tras los cortinajes, bajo el tocador de tía Esther” (*Ciudad lejana*: 96) encierra, en este caso, a personajes como el aristocrático y conservador tío Reynaldo que, en su locura actual, (“Odio esta raza de enanos que habitan la ciudad, odio a los hombres porque no significan nada para mí...” *Ciudad lejana*: 97), hace revivir un pasado imposible: el enfrentamiento y la venganza contra otro personaje histórico, el general liberal Eloy Alfaro. Dentro de la historia ecuatoriana este general, amigo y seguidor de Juan Montalvo, tras la revolución de 1895, ejerció como presidente del Ecuador en dos periodos sucesivos (1896-1901; 1906-1911) y trató de realizar reformas progresistas, muy criticadas en su país, como la reducción del poder de la Iglesia, la libertad de cultos, el matrimonio civil, el divorcio y la nacionalización de los bienes eclesiásticos. En el fondo, este cuento, como el titulado “La sangre”, hacen referencia a los dolorosos recuerdos de las guerras civiles que jalonan esos años, de ahí las premoniciones, los presentimientos de malos augurios que siembran el apocalipsis en la ciudad (“Dice que entonces vio la iglesia hundirse en la tierra fatal de sus antepasados” *Ciudad lejana*: 125) para ofrecer el significado más auténtico del enfrentamiento: “Dice que el abuelo disparó porque no podía admitir invasores en su tierra, menos aún si estos eran liberales” (*Ciudad lejana*: 127). De este modo, en estos tres cuentos, con levísimos pero acertados rasgos históricos, se hace alusión al ámbito ecuatoriano, pero sin interferir en la interpretación más universal y arquetípica.

Varios cuentos dentro de la colección presentan personajes marginales o insólitos, que completan el recinto de la ciudad lejana en la obra del escritor

ecuatoriano, como “Sor Juana Rosa”, cuyo entorno colonial emana de la ambigua milagrería inquisitorial en la que se combina superstición religiosa y erotismo, pues al recibir a la “Santa de las flores” (*Ciudad lejana*: 56), “la mirada voluntariamente cruel, inquisidora, del canónigo sucumbió ante la belleza melancólica de Sor Juana Rosa” (*Ciudad lejana*: 57) que acto seguido se abandona a una histriónica felación que le practica la Santa con sus “labios sensuales y carnosos” (*Ciudad lejana*: 60), mientras musita: “Sor Juana llegarás al reino de las flores” (*Ciudad lejana*: 61). O “Cristo Rey”, donde el bandido desafiante, Bautista Semblantes, apodado Cristo Rey, es conducido a la horca ante la mirada de la ciudad, aun cuando la muchedumbre lo aclama con pasión, pues es acusado de diversos delitos, entre ellos de escupir al cuerpo del Señor y de haber robado a la Iglesia y a la ilustre familia Castañeda. El texto, lleno de duplicidades y de ironías, presenta el desafío del orden social y actualiza el conflicto irónico y jocoso entre pueblo y aristocracia, presente en similares historias de ejecuciones reales de la Colonia. Ambos pueden ser arquetípicos de esa época virreinal, pues como señala Mercedes Mafla:

Estamos en el momento en el que las colonias españolas vivían una auténtica secularización de la mística, una especie de estetización de la vida cotidiana. Vivir en un teatro permanente (*el theatrum mundi*) era la regla, de ahí que tanto Juana Rosa como Doña Celestina o Bautista Semblantes (autoproclamado Cristo Rey) lleven nombres motivados, nombres que nos remiten a una duplicación evidente (Mafla: 56).

Dentro de ese mundo recobrado y que va trabando la ciudad de Vásquez otros aristócratas del pasado se adaptan mal al paso del tiempo, e incurren en la marginalidad, como son los casos de los personajes centrales de “Angelote, amor mío” y “Roldán, el misterioso”. El primero constituye un gran hallazgo como construcción narrativa, lo que explica también el reconocimiento que obtiene en México en 1980, en el concurso de la revista *Plural*. Ese gran monólogo, lleno de desesperación y dependencia, de un sujeto masculino, antaño sexualmente sometido al fallecido<sup>iv</sup>, que va identificándose poco a poco como antiguo secretario, y que ahora ejerce como médico ginecólogo, constituye una excelente pieza de lenguaje trabajada al mismo tiempo con empeño musical. La sorpresa, el contraste, son características de éste y otros personajes del mismo libro; maldad y ternura se aúnan, y ello se despliega muy especialmente a la hora de la evocación del personaje central de este cuento en una deliberada confusión entre lo sexual y lo religioso que explica bien la sumisión del narrador: “Arcángel anal, ojo de Dios persignando tus vicios” (*Ciudad lejana*: 66). Pero no sólo eso, se observa que el escritor entra también en el juego intertextual que aprovecha para sumergir al personaje evocado en su ámbito ciudadano, como homenaje evidente a uno de los grandes narradores de su país, Pablo Palacio: “Has sido la Diabla en los abismos de la Alameda en esas noches donde aparece un hombre muerto a puntapiés, en el infierno de esta ciudad conventual” (*Ciudad lejana*: 66)<sup>v</sup>, así como posteriormente el sujeto narrativo, que se reconoce como “un medicucho que explora, día a día, la vagina de tus vírgenes”(72), se identifica con la conocida expresión de Onetti: “Yo ahora soy un hombre tranquilo, solitario, que fuma en medio de la noche”<sup>vi</sup> (*Ciudad lejana*: 70). De este modo ambas referencias literaturizan y distancian pero también conectan a sus criaturas con la tradición a la que pertenecen.

A esta conexión umbilical se añade un excelente dominio del lenguaje evidenciado en todos los relatos, pero especialmente en este cuento, “Angelote, amor mío”, que no sólo hace explícitas las dificultades del narrador en cuanto a su memoria

(“Bruma de Ángel que te has disuelto en la memoria de la ciudad” *Ciudad lejana*: 77), sino también en su traspaso a la palabra, dentro de una articulación metaliteraria. Por eso acabará confesando las dificultades de plasmación (“Yo soy tu fiel servidor, pero no estoy seguro que sea tu fiel contador” *Ciudad lejana*: 77) que se concitan en el despliegue de rigurosas potencialidades escriturales, pues el relato adopta una estremecedora ambigüedad desde la que el personaje evocado se nos comunica también mediante procedimientos lingüísticos especialmente efectivos, como los ingeniosos eufemismos y paranomasias: “Un arcángel mostraba su sexo a punto de reventar: acólito como yo en noches de hambruna” (*Ciudad lejana*: 68); “que mi pene porfiando entrara y empujase con furia tu ojo vital, tu estrella de anís en tu ano lunar” (*Ciudad lejana*: 69); “mientras hundía aún más mi campanilla en tu altísimo campanario” (*Ciudad lejana*: 76), frases que hiperbolizan carnavalescamente los contactos sexuales. Es evidente que el personaje de Angelote es siempre producto de una ciudad y se debe a un entorno con el que umbilicalmente está unido, el del universo global de la escritura de Vásquez, por ello resulta inevitable la conexión con una misma familia, la aristocrática familia Castañeda, emblemática del espacio creado en torno a ese mundo venido a menos, tal y como se puede observar en todos los relatos de *Ciudad lejana*.

Pero sin duda, si queremos buscar un personaje productivo para la construcción de la ciudad de Vásquez es el de Roldán. Presentado en el cuento titulado “Roldán, el misterioso” por el capitán Romero como “Roldán, el misterioso: un hombre maltrecho y medio paralítico” (*Ciudad lejana*: 102) y también como “el astuto soplón con quien frecuentaba ciertos sitios, lo guiaba por la ciudad, conseguía información de primera mano y nunca pagaba a las putas” (*Ciudad lejana*: 102), Roldán remite, por un lado, al pasado de decadencia pero también al presente abyecto de la ciudad. En él decadencia y marginalidad han llegado a su coincidencia pues, procedente de la renombrada familia Castañeda, se ha convertido en el “rey indiscutible de la noche, las putas, los abismos de la luna y la ciudad” (*Ciudad lejana*: 109). Es así como Roldán representa el corazón mismo del recinto urbano, sus insólitos y degradantes sucesos, en medio de los cuales no puede evitar padecer una enfermiza soledad, aunque al mismo tiempo los fantasmas de sus sueños evocan a antepasados ya conocidos y temidos, como el perfil aguileño de su abuelo, los retratos de la casa colonial, las porcelanas y los gobelinos del salón. Ello fortalece su memoria, temerosa y acomplejada, frente a ese abuelo amenazante, el coronel Juan Manuel Castañeda, que cobra vida entre las sombras del pasado: “otra vez el Coronel acuñado como una moneda en su memoria” (*Ciudad lejana*: 105). Un abuelo al que todos temían porque se había impuesto como invencible conquistador en la Región del Valle, con sus arrogantes galopadas en las que demuestra la superioridad de los caballos frente a todo ser humano, y desde luego del propio Roldán, minusválido desde niño. Y ser deforme en una casta aristocrática implica también un esfuerzo suplementario de afirmación, una necesidad de buscarse a sí mismo. Es así como este personaje, inútil para el esfuerzo físico, y rechazado por la opinión del abuelo, llegará a odiar a los caballos y cuanto ellos significan de poder y alcurnia social, y en consecuencia a la vida misma, en la que se siente perdedor. La ciudad a la que llega (“Una ciudad sin horizonte: una ciudad colgante como los altares de sus iglesias” *Ciudad lejana*: 115), es así el único asidero para un hombre, que cargado con un maletín de plástico y sus torpes muletas, se interna en todos los estratos de la sociedad, y en cuya trayectoria, que exige el exacto dominio de sus sentimientos, un tú que duplica su interioridad le convence de apostar por el futuro: “compensarás esa impresión adueñándote de la ciudad y sus enigmas. Y tú pensarás, Roldán –rey indiscutible de la ciudad, los naipes y el billar-- pensarás que después de todo eres el misterioso Roldán” (*Ciudad lejana*: 114).

Esta figura de Roldán, que se trasvasa a otros textos del ecuatoriano como “Un resplandor en la ventana”, --incluido en la colección *El hombre de la mirada oblicua*-- texto que remite a su primera visita a la ciudad, frente a la cual sopesa su horizonte de perspectivas, (“Divisó por encima de la niebla la ciudad estéril, sin esperanza ni compasión que se levantaba como un sueño brumoso al pie de la cordillera”, *Hombre de la mirada...*:31), al descubrir un recinto de pesadilla, violencia y crimen, así como no puede evitar la referencia a su origen, pues había llegado “con el propósito de escapar a la tiranía del viejo Coronel, el veraz, el que tiene y tenía las llaves de estas tierras” (*Hombre de la mirada...*: 29). Del mismo modo Roldán retorna en otro relato, “Crónica de la sangre” (*Hombre de la mirada...*: 67 y ss), en el que, con la excusa de indagar en un asesinato por él cometido, se desgrana la amplia crónica familiar de los Castañeda, sobre todo de los abuelos, esos grotescos personajes emanados de tiempos lejanos, entre los que se cuentan la famosa abuela adicta a la morfina que el Coronel obtenía para los caballos del hipódromo. Y tras definir esa crónica la actitud arrogante de una familia que se proyecta en la intocada diferencia de clases, con el temor a mezclarse con los sirvientes, se apunta el fracaso de la trayectoria familiar en la figura de Roldán, quien, tras trasponer esa barrera de clase, culmina su transgresión en un hondísimo odio al abuelo. Esta figura se convierte en punto de fundamental enlace para ir tejiendo el ambiente total de esa ciudad que es en definitiva lo que persigue la narrativa total del escritor ecuatoriano, una ciudad que aúna pasado y presente, y cuyo presente es consecuencia del pasado. Por eso el personaje de Roldán va siendo diseñado y retomado en momentos varios de su vida en otros textos, aunque es en su última novela, *La sombra de apostador* de 1999, donde se recuerda su pasado, se reproducen anécdotas vividas y se nos muestran sus rasgos con mayor dimensión, con el objetivo de completar y acentuar la dimensión de su maligno carácter. Es así como partiendo del momento de su salida de la cárcel, Roldán va a involucrarse en otro hecho delictivo, el asesinato del jockey Aníbal Ibarra que trabaja en el hipódromo del Coronel, acto del que decide programar “una acción perfecta, una auténtica obra de arte” (*La sombra del...*: 40), aunque al final, y tras varias peripecias, encuentra el amor de Lena, la mujer extrañamente vinculada a la muerte y que supone para él la constatación de lo percedero.

Otros varios personajes pueden citarse dentro de estas recurrencias del mundo de Vásconez, pero aparte del fotógrafo Félix Gutiérrez que, procedente de “Eva, la luna y la ciudad” de *Ciudad lejana*, declara su nombre en “Café Concert” (*Un extraño en el puerto*: 76), y pasa a integrar el espacio de otra de sus novelas, como es el caso de *La sombra del apostador* (14), el personaje más capital y sugerente que compone ese espacio urbano es el Doctor Kronz. Con una renombrada ascendencia que se puede remontar al famoso Díaz Grey de Onetti, su aparición en el “El Jockey y el mar” de *El hombre de la mirada oblicua* nos lo diseña ya en su consultorio contemplando la ciudad desde arriba y presa de un oscuro sentimiento de nostalgia:

Podía verse a si mismo andando por las calles de Praga, contemplando las maniobras de una barcaza en las tranquilas aguas del Moldava y visitando otra vez sus casitas bajas, su gente, que tenía algo de silenciosa, de patriarcal y soñolienta. En las noches de invierno podía ver el vaho subiendo hasta las inmediaciones del cementerio judío donde la muchacha pálida y

terrible estaría esperándolo con una rosa roja en la mano (*El hombre de la mirada...*:10).

Su origen, Praga, las recurrentes imágenes a las aguas del Moldava, y la muchacha del cementerio judío serán después elaboradas con mayor amplitud en su novela *El viajero de Praga*, procedencia que, como resulta evidente, también lo religa al famoso Josef K. de Kafka y lo diseña como un solitario y errante buscador, convencido de que no hay fórmulas verdaderas contra la muerte y la desdicha (*El hombre de la mirada...*:10). Esto último es lo que lo relaciona, en el cuento titulado “El Jockey y el mar”, con el jockey Lagos, con el que, todos los jueves, juega una partida de dados, pero cuya inesperada muerte le hace recordar, e incluso adivinar, la vida de su amigo, tan próximo al mundo del Coronel, que sigue rigiendo con despotismo su vida y actividades: “Aquel hombrecito tímido, tan orgulloso de su pasado, a menudo le hizo ciertas confidencias acerca de su vida con el Coronel y el hipódromo de La Carolina” (*El hombre de la mirada...*:10). Lagos como Kronz en la novela de *El viajero de Praga*, se presupone como un deseoso de la utopía, ese horizonte de utopía que viven los habitantes de las grandes urbes y que lo lleva a la evasión hacia los grandes espacios: “Quiero andar descalzo por una playa llena de sol y recorrer otra vez esos prostíbulos, donde siempre hubo alegría, donde se respira otro aire, Doctor”, deseo que más sintéticamente está expresado a continuación en una frase casi emblemática de su trayectoria: “Y luego el mar se me abrió en el horizonte...” *El hombre de la mirada...*:19-20). Aunque previamente deberá cumplir su destino, liberarse del resentimiento que le corroe y lesionar los bienes (matar la yegua) del Coronel. Gran perdedor, el jinete trunca su destino en la muerte, y la figura de doctor Kronz comienza a partir de ahí el mismo desarrollo (“Su amistad con el jockey había empezado cuando la vida quiso que tuvieran idénticas miserias: entonces los juntó como se juntan dos dados sobre una mesa” *El hombre de la mirada...*: 21)., para justificarse y hasta apuntalarse con notable dimensión en su primera novela *El viajero de Praga*. Claro que el personaje no se quedará ahí y traspasa los muros de otros textos en los que con nombre o sin él se da vida a doctores que nos lo recuerdan, es el caso de “El diagnóstico” de *El hombre de la mirada oblicua*, o las varias apariciones de *La sombra del apostador*<sup>vii</sup>.

Como se puede observar son tantas las recurrencias de motivos y personajes en este complejo ámbito urbano que Vásconez imagina que sólo resta reafirmarnos en que, si por algo se puede definir su narrativa, es por el pertinaz intento de tejer ese espacio fundador en el que muchos personajes pugnan por vivir y convivir con sus tristezas y sus ilusiones fallidas, con sus odios y sus esperanzas. Intento que además se trasluce, como problema de escritura, en la autorreferencialidad que ejerce sobre sus textos, como cuando en el magnífico relato titulado “La carta inconclusa” pone en pie a la inolvidable Anita y ese sujeto narrativo se atreve a reconocer que “si ahora le escribo es porque el recuerdo de lo que construimos juntos es más poderoso que el olvido o la distancia, Anita. Inventamos entre los dos una Ciudad, le dimos un sentido nuevo a sus calles y plazas, fuimos transformando poco a poco su topografía original” (*El hombre de la mirada...*: 50). O, años después, en las líneas iniciales de *La sombra del apostador* se reconoce por parte del sujeto narrativo que “Para inventar esta ciudad me ha bastado echarme en la cama con unos cuantos libros y dejar que la higuera vaya alargando sus ramas hasta el borde de la ventana” (*La sombra del...*: 7). Un mundo, una ciudad, a la que el propio narrador se incorpora como personaje, tal y como puede apreciarse en diversos lugares de sus textos, pero sobre todo en el último título citado *La sombra del apostador*, donde irónica y unánimemente responde las preguntas tópicas de una

entrevista radiofónica: “Ciertamente, soy un topo que trabaja perforando las tinieblas e incursiona en el terreno del enemigo. Escribir es algo así como ejercer la forma más descarada del disimulo” (*La sombra del...*: 37). Procedimientos de ficción y de escritura con los cuales la obra de este escritor ecuatoriano da muestras de su lucidez, de su capacidad para articular un mundo propio, a la vez que responde a una tradición, latinoamericana y ecuatoriana, y con una muy trabajada escritura que expresa una personal visión del mundo que sin duda seguirá organizándose en sus futuras ficciones.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Citaremos por la edición definitiva de 2002.

<sup>1</sup> “Hay que admitirlo. En América Latina todos somos descendientes de Faulkner” (Querejeta: 28).

<sup>1</sup> “No podemos desconocer que el pensamiento posmoderno, en tanto manifestación de ese cambio de las condiciones de producción material y simbólica, afecta a la novela histórica de manera particular. Y la afecta no sólo porque una de esas grandes narrativas cuestionadas por el pensamiento posmoderno es la Historia misma, sino también porque la novela histórica ha venido cumpliendo a lo largo de su trayectoria una función de afirmación de los valores de la modernidad” (Pons, 1996: 23).

<sup>1</sup> Juan Valdano lo describe al evaluar los personajes del cuento ecuatoriano como “el cínico homosexual” [...] a quien su compañero lo define como ‘una máquina de cardar lana sodomita’ (Valdano: 814.)

<sup>1</sup> “Un hombre muerto a puntapiés” es el cuento que abre la colección del mismo nombre, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) de Pablo Palacio. El relato constituye una magnífica muestra de la prosa hispanoamericana de vanguardia.

<sup>1</sup> La cita recuerda el *leit motiv* del tabaco que se constituye en imagen del enclaustrado hombre de la ciudad en *El pozo* de Juan Carlos Onetti. Al final del relato se concreta de la siguiente manera: “Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella” (Onetti: 45).

<sup>1</sup> En *La sombra del apostador*, aparece en las páginas 56 y 226, entre otras.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Ampuero y otros (2002): *El exilio interminable. Váscenez ante la crítica*, Quito, Paradiso Eds.

Freire Rubio, Edgar (1991): *Quito, tradiciones, testimonio y nostalgia*, tomo 2, Quito, Dirección de Educación y Cultura.

Gangotena y Jijón, Cristóbal de: “Los amores de Sucre” en Freire Rubio, Edgar, *Quito, tradiciones...* (1991): 115-121.

Mafla, Mercedes: “El exilio interminable” en Aguirre: *El exilio interminable. Váscenez ante la crítica...* (2002): 45-130.

Ponce, Javier: “Javier Váscenez, atado a una máquina de escribir” en Aguirre: *El exilio interminable. Váscenez ante la crítica...* (2002): 11-14

Pons, María Cristina Pons (1996): *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XIX*. México, Siglo XXI.

Palacio, Pablo (1927): *Un hombre muerto a puntapiés*, Imprenta de la Universidad Central de Quito.

Onetti, Juan Carlos (1969): *El pozo*, Montevideo, Arca, 5ª ed., 1ª ed.: 1939.

Querejeta, Alejandro: “La felicidad está pasada de moda”, [entrevista al autor] en Aguirre: *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica...*(2002): 20-41

Tinajero, Fernando: “Rupturas, desencantos y esperanzas (Cultura y sociedad en el Ecuador: 1960-1985)” en *Revista Iberoamericana* (1988) 144-145: 807-808.

Valdano, Juan: “Personajes y entorno del cuento ecuatoriano contemporáneo” en *Revista Iberoamericana* (1988) 144-145: 810-818.

Vásconez, Javier (1989): *El hombre de la mirada oblicua*, Quito, Eds. Libri Mundi.

Vásconez, Javier (1998): *Un extraño en el puerto*, México, Alfaguara-Eds. Libri Mundi

Vásconez, Javier (2001): *El viajero de Praga*, Madrid, Suma de Letras, Punto de Lectura. 1ª ed.: 1996, Quito, Alfaguara, Libri Mundi

Vásconez, Javier (2002): *La sombra del apostador*, Madrid, Suma de Letras, Punto de Lectura. 1ª ed.: 1999, México, Alfaguara.

Vásconez, Javier (2002): *Ciudad lejana*, Edición definitiva. Quito, Alfaguara. 1ª ed.: 1982, Quito, El Conejo.

---

#### NOTAS

<sup>i</sup> Citaremos por la edición definitiva de 2002.

<sup>ii</sup> “Hay que admitirlo. En América Latina todos somos descendientes de Faulkner” (Querejeta: 28).

<sup>iii</sup> “No podemos desconocer que el pensamiento posmoderno, en tanto manifestación de ese cambio de las condiciones de producción material y simbólica, afecta a la novela histórica de manera particular. Y la afecta no sólo porque una de esas grandes narrativas cuestionadas por el pensamiento posmoderno es la Historia misma, sino también porque la novela histórica ha venido cumpliendo a lo largo de su trayectoria una función de afirmación de los valores de la modernidad” (Pons, 1996: 23).

<sup>iv</sup> Juan Valdano lo describe al evaluar los personajes del cuento ecuatoriano como “el cínico homosexual” [...] a quien su compañero lo define como ‘una máquina de cardar lana sodomita’ (Valdano: 814.)

<sup>v</sup> “Un hombre muerto a puntapiés” es el cuento que abre la colección del mismo nombre, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) de Pablo Palacio. El relato constituye una magnífica muestra de la prosa hispanoamericana de vanguardia.

<sup>vi</sup> La cita recuerda el *leit motiv* del tabaco que se constituye en imagen del enclaustrado hombre de la ciudad en *El pozo* de Juan Carlos Onetti. Al final del relato se concreta de la siguiente manera: “Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella” (Onetti: 45).

<sup>vii</sup> En *La sombra del apostador*, aparece en las páginas 56 y 226, entre otras.

#### BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Ampuero y otros (2002): *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica*, Quito, Paradiso Eds.

Freire Rubio, Edgar (1991): *Quito, tradiciones, testimonio y nostalgia*, tomo 2, Quito, Dirección de Educación y Cultura.

---

Gangotena y Jijón, Cristóbal de: “Los amores de Sucre” en Freire Rubio, Edgar, *Quito, tradiciones...* (1991): 115-121.

Mafla, Mercedes: “El exilio interminable” en Aguirre: *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica...* (2002): 45-130.

Ponce, Javier: “Javier Vásconez, atado a una máquina de escribir” en Aguirre: *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica...* (2002): 11-14

Pons, María Cristina Pons (1996): *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XIX*. México, Siglo XXI.

Palacio, Pablo (1927): *Un hombre muerto a puntapiés*, Imprenta de la Universidad Central de Quito.

Onetti, Juan Carlos (1969): *El pozo*, Montevideo, Arca, 5ª ed., 1ª ed.: 1939.

Querejeta, Alejandro: “La felicidad está pasada de moda”, [entrevista al autor] en Aguirre: *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica...*(2002): 20-41

Tinajero, Fernando: “Rupturas, desencantos y esperanzas (Cultura y sociedad en el Ecuador: 1960-1985)” en *Revista Iberoamericana* (1988) 144-145: 807-808.

Valdano, Juan: “Personajes y entorno del cuento ecuatoriano contemporáneo” en *Revista Iberoamericana* (1988) 144-145: 810-818.

Vásconez, Javier (1989): *El hombre de la mirada oblicua*, Quito, Eds. Libri Mundi.

Vásconez, Javier (1998): *Un extraño en el puerto*, México, Alfaguara-Eds. Libri Mundi

Vásconez, Javier (2001): *El viajero de Praga*, Madrid, Suma de Letras, Punto de Lectura. 1ª ed.: 1996, Quito, Alfaguara, Libri Mundi

Vásconez, Javier (2002): *La sombra del apostador*, Madrid, Suma de Letras, Punto de Lectura. 1ª ed: 1999, México, Alfaguara.

Vásconez, Javier (2002): *Ciudad lejana*, Edición definitiva. Quito, Alfaguara. 1ª ed: 1982, Quito, El Conejo.