



HAL
open science

El Mudo en 'El viajero de Praga' de Javier Vásconez: una figura de la impotencia

Anne-Claudine Morel

► **To cite this version:**

Anne-Claudine Morel. El Mudo en 'El viajero de Praga' de Javier Vásconez: una figura de la impotencia. Aurora boreal, 2018, Aurora Boreal. hal-04825766

HAL Id: hal-04825766

<https://hal.science/hal-04825766v1>

Submitted on 8 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

El Mudo en 'El viajero de Praga' de Javier Vásconez: una figura de la impotencia.

Por Anne-Claudine Morel

04 Febrero 2018

Pocos son los críticos los que se interesaron en el personaje secundario del Mudo que aparece por única vez en la primera novela de Javier Vásconez editada en 1996, *El viajero de Praga*. El Mudo es un personaje enigmático que se caracteriza, entre otras cosas, por su silencio verbal, de ahí su apodo. Y el título de la última novela del escritor, *Hoteles del silencio* (2016) acabó por convencernos de la importancia del tema del silencio, inseparable de la noción de invisibilidad de la que ya hemos tratado en otra investigación nuestra. (1) Lo que no se ve o no se oye tiene una importancia particular en los textos de Javier Vásconez: las figuras del inmigrado clandestino, condenado al silencio de los hoteles sórdidos, del espía que se mueve con sigilo o de los idiotas que viven en rincones perdidos del páramo y no se expresan sino desatando molestas carcajadas pueblan sus novelas y cuentos. El propio autor se comparó a menudo, en las entrevistas que concedió, al topo (2) que cava en la oscuridad de la tierra o al espía (3) que lo observa todo en silencio.

El personaje del Mudo presenta mucho interés para entender e interpretar la novela: es como un doble del protagonista del Viajero de Praga, el famoso doctor Kronz. Es tan misterioso como otro gemelo de Kronz, un tal Lowell, quien acosa al protagonista a lo largo de la novela y le permite al final enfrentar su destino. Pero el Mudo se diferencia de Lowell en la medida en que no es un extranjero al país de la “línea imaginaria”. Vive en el valle de Los Chillos en donde se sitúa la casa de campo alquilada por el doctor Kronz. Igual que el país al que llega el médico nómada y despistado, el Mudo no tiene verdadero nombre o por lo menos el narrador lo silencia. La ausencia de mayúscula al apodo, tal como viene escrito en la edición de 2010 de la novela (4), “mudo”, a diferencia del Lobo por ejemplo, le quita más importancia aún al personaje, aunque veremos que su breve relación con Kronz les cambia la vida a los dos. Su apodo le viene de su discapacidad que le impide expresarse verbalmente aunque consigue entablar una curiosa relación con el checo. Estudiaremos en este artículo la importancia de este personaje en el relato, su dimensión simbólica y las consecuencias de su encuentro con el protagonista. La relación que van entablando los dos es ambivalente, entre atracción y repulsión por parte del médico quien parece atraído por la incapacidad del Mudo para comunicar con los demás. Es un rasgo que comparte con él y que les va uniendo brevemente durante su estancia veraniega.

Kronz y el Mudo: una relación ambigua

Cuando el doctor Kronz llega al Valle de los Chillos después de un episodio caótico en Quito en un contexto de cólera y de conflictos con otros médicos de la capital, su intención es descansar y olvidarse de los problemas cotidianos. El narrador nos presenta al personaje como a un hombre desilusionado, harto de luchar contra la estupidez de unos cuantos. La complejidad psicológica del médico se revela más aún cuando descubre al Mudo por primera vez en la casa que alquiló y en la que pensaba encontrar únicamente silencio, soledad y tranquilidad. En el segundo capítulo de la novela, el personaje secundario aparece, o mejor dicho surge en la vida de Kronz, imponiéndose primero en su campo de visión. Este

procedimiento de aparición espontánea y casi sobrenatural recuerda la brusquedad de la aparición de otro fantasma que acosa a Kronz a lo largo del relato, el famoso Lowell:

“La casa tenía dos plantas, era pequeña y confortable. En cuanto metió la llave en la cerradura, vio al hombrecito pegado al vidrio. Tenía una sonrisa aislada del resto de la cara, y unos ojos pequeños, apagados y taciturnos. Kronz examinó por dentro la casa. El ambiente parecía bueno. Después fue a buscar al gato y se encontró con el hombrecito sosteniendo la jaula [...] Entonces lo vio sonreír, exhibiendo la misma expresión, que, en realidad, no tenía ninguna relación con su forma de mirar, asustadiza, ni con el torpe movimiento de los brazos. A medida que el doctor seguía sacando las cosas y las iba acomodando aquí y allá, el Mudo se limitaba de nuevo a sonreír sentado en el suelo, hasta que de pronto salió corriendo y, al cabo de un momento, volvió con una escoba y un balde lleno de agua. Sin que el doctor le dijera nada, se puso a limpiar el piso de la cocina. Luego, medio en serio y medio en broma, comenzó a bailar. El doctor se lo tomó a risa, pensando cómo sacárselo de encima, pero cuando regresó con la maleta el Mudo ya se había marchado.” (5)

Subrayemos ya la sorprendente indiferencia del médico para con este personaje sin nombre que viene a ser, al poco tiempo, indisociable del nuevo espacio de vida del médico. El Mudo parece perfectamente integrado en el telón de fondo de la nueva estancia de Kronz. Es primero una aparición fugaz detrás de los cristales y se queda observando, casi espiando lo que pasa adentro. Imagen de la exclusión y de lo insólito, entra en contacto con el médico de manera rara. No menos rara es la reacción, o ausencia de reacción de Kronz durante este primer contacto. Como profesional, estará acostumbrado a la extrañeza del desconocido cuya sonrisa parece dissociada del rostro. La hipálage “ojos [...] taciturnos” refuerza la sensación de extrañeza ya que el médico presiente la discapacidad del hombrecito antes de conocerlo. Una curiosa pantomima se va desarrollando, como un espectáculo improvisado y puntuado por numerosas indicaciones temporales que dan ritmo a la relación entre los dos hombres: “después”, “entonces”, “a medida que”, “al cabo de un momento”, “luego”, “hasta que”, “cuando”. El carácter sencillez de la naciente relación así como la risa reemplazan la ausencia de comunicación verbal. El Mudo invade silenciosamente y de manera inadecuada el espacio vital del médico quien no parece molesto y se conforma con esta inesperada presencia. El Mudo no es visto como un intruso, por eso nos parece que el médico reconoce de inmediato a un doble suyo, silencioso y raro, que comparte con él una extrañeza que le acompaña al médico desde su salida del país natal. La fragmentación característica del hombrecito (“sonrisa aislada”, “exhibiendo la misma expresión que no tenía ninguna relación con su forma de mirar, ni con el torpe movimiento de los brazos”) le parece familiar al médico. Acaso lo tranquilice.

Este primer contacto entre Kronz y el Mudo es marcado por una complicidad espontánea que prescinde de palabras y miradas: “Fumaron sentados a la vera del camino, sin mirarse, como dos viejos amigos.” (6) El diminutivo *mudito* señala incluso cierta ternura por parte del médico quien acepta compartir su soledad con este personaje encerrado en el silencio. Pero la presencia del hombrecito, hasta ahora silenciosa, viene a ser más ruidosa cuando el médico descubre que el Mudo tiene una actividad rara que compensa su incapacidad para hablar. Suele dar martillazos y clavar cosas en tablas o en los troncos de los árboles. Esta actividad desconcierta al médico, en un primer momento, pero acaba por tranquilizarle porque le permite darse cuenta del tiempo que fluye: “Se sintió reanimado con la presencia del mudito, ocupado en clavar tachuelas sobre los eucaliptos. Así pasaba los días, las horas muertas del

verano. [...] Al menos durante una hora siguió clavando con golpes secos y cadenciosos.”(7) El doctor le anima incluso al Mudo a expresarse en la corteza de los árboles comprándole unos clavos en el pueblo vecino. Y la escritura difícil, ensordecadora y obsesiva de una melodía en la coraza de los troncos puede interpretarse como el eco de la escritura del novelista: él intenta también imprimir su propia huella, sea como fuere la forma de expresión, con el fin de dar sentido y coherencia al mundo que se empeña en describir en la ficción.

Gemelos o dobles

La semejanza entre el Mudo y el doctor Kronz se manifiesta más aún a través de la hipersensibilidad que tienen los dos. La mirada es la herramienta privilegiada de cierta comunión entre los dos hombres, y actúa como un espejo que refleja los estados de ánimo del uno y del otro. Durante la escena del entierro de doña Esther, el médico es testigo del dolor del Mudo y de su angustia porque la rutina de su vida cambia repentinamente:

“Después de tirar el martillo, con los ojos desmesuradamente abiertos, el Mudo comenzó a dar saltos. El ruido no provenía del interior del árbol sino de algo más remoto, una especie de caravana que se acercaba por el camino. En el límite del asombro y del miedo, el mudo le dirigió una mirada llena de ansiedad, asegurándose de que todavía seguía allí. Luego dio media vuelta y echó a correr. [...] Después hubo un silencio extremadamente largo hasta que unos gritos llegaron de nuevo a sus oídos, como desde el fondo de un sueño, desgarradores y tan familiares que los sintió como suyos.” (8)

La comunión entre los dos personajes es muy evidente gracias al adjetivo “familiares”. Ambos comparten una misma angustia y un mismo presentimiento de la muerte (“Porque parecía haber capturado el rumor de la muerte a través de un árbol, y de ahí su desesperación.” (9) El Mudo, caracterizado por el silencio al que le obliga su discapacidad, es la antítesis de la voz interior de Kronz que le acosa sin tregua y lo coloca frente a dolorosos recuerdos:

“El viento perezoso, exhausto, que ascendía del río resonaba ahora como una sierra en los oídos del doctor. Y eso le ayudó a resistir el influjo de una voz que venía como un grito sin rostro, sin origen, una voz emanada del polvo y contagiada de memoria. Ahora el Mudo prestaba atención a los torpes movimientos del cochero [...].” (10)

La repetición del sustantivo “voz”, que rodea “el grito sin rostro”, pone de realce la lucha y los esfuerzos del médico por no hundirse en su mundo interior poblado de fantasmas y de recuerdo pesados.

El Mudo, ya lo dijimos, se caracteriza por apariciones inesperadas y desapariciones desconcertantes. Dichas maneras raras e inquietantes de actuar justifican el terror que le inspira a Violeta, la enfermera de la cual se enamoró el doctor. Ella piensa que el Mudo se pasa el tiempo espionando a su amante, así como lo hacía Lowell en el pasado:

“ –¿El Mudo no te anda espionando? –preguntó Violeta de repente, mientras le recorría un escalofrío por el cuerpo.
–En Capelo no me quitaba los ojos de encima.” (11)

La descripción física del personaje aumenta más aún el sentimiento de malestar y de ruptura con lo normal y con una norma. Podemos considerar al personaje del Mudo como un avatar del escritor, que es una entidad diferente del autor Javier Vázquez, porque es a la vez extraño (12), salvaje y familiar (13), a menudo irracional (14) y en desfase con la realidad que lo rodea. No tiene un espacio que sea suyo (nunca sabemos en donde vive exactamente), igual que el escritor que pertenece a un campo literario del cual es difícil dar una definición sencilla, porque es a la vez un lugar y un no-lugar (15). El Mudo se caracteriza también por cierta “desarticulación” inherente a su personaje y sus reacciones no siempre concuerdan con lo normal:

“En primer plano, divisó la figura del Mudo, que parecía esforzarse en golpear con un martillo la corteza de un árbol. Sus brazos se agitaron bajo el sol. Entonces, en un abrir y cerrar de ojos, el Mudo reaccionó. Tiró el martillo y atravesó a la carrera el bosque, alcanzó el sendero donde se detuvo en seco y empezó a reír desarticuladamente.” (16)

El narrador negocia la realidad de este personaje insertándolo en el mundo onírico del doctor Kronz bajo la forma de un cadáver:

“Dentro [del ataúd] estaba el mudito. Entonces se dio cuenta de que todos eran mudos, pero siguieron cantando como si sólo pudieran manifestarse a través del doctor y de sus sueños.” (17)

Figura paradigmática del silencio y de la impotencia, el Mudo es también la encarnación insoportable de un deseo de realidad. En la pesadilla del Kronz, los personajes, mudos todos ellos, consiguen cantar pese a su ausencia de voz, gracias al poder del doctor, mitad dios, mitad médico y mero mortal. Es el único quien es capaz de devolverlos una voz y una manera de expresarse. El sueño manifiesta en este fragmento su poder performativo que lo permite todo, incluso lo más impensable, de la misma manera que la escritura consigue realizar la imposible apuesta de dar vida y realidad a unos personajes de ficción. El relato de la pesadilla logra reflejar el estado de ánimo y el estado psíquico del doctor, sobre todo gracias a la siguiente analogía: “como si sólo pudieran manifestarse a través del doctor y de sus sueños”. La muerte del mudito, ficticia y soñada por Kronz en su pesadilla, es celebrada por un canto, “reprimido y triste”, entonado por otros personajes mudos, como tantos figurantes del coro antiguo de una tragedia. Dicho de otro modo, el personaje secundario encarnado por el Mudo, vivo en la ficción y muerto en la pesadilla de Kronz, es como un doble del escritor que se empeña en mostrar al lector el poder performativo de la escritura, único modo de expresión capaz de dar vida a los personajes, matarlos y volver a darles vida. La escritura autoriza la superposición de la vida y de la muerte, y el desdoblamiento de los personajes entre muchas variaciones de los mismos.

El dolor del Mudo y la salvación de Kronz

Nos pareció interesante analizar una de las últimas escenas del Viajero de Praga porque es como la clave de la novela entera. Se sitúa en el penúltimo capítulo, poco antes de que el doctor vuelva a la capital. Después de presenciar con Violeta una representación carnavalesca en la plaza del pueblo de La Merced, cerca de la casa alquilada por el doctor, éste tiene que acudir urgentemente donde el Mudo que fue víctima de un accidente: “–Doctorcito, venga –le suplicó [una mujer] llevándose los puños a los labios–. Ha ocurrido una desgracia.”(18) El

Mudo acaba de clavarse accidentalmente la mano y queda atado al tronco de un árbol, cual un crucificado:

“El doctor vio las picaduras de los mosquitos en el cuello, la frente y los brazos. Intentaba controlar su disgusto mientras avanzaba hacia donde estaba el Mudo, quien seguía en el suelo implorando un poco de piedad. Kronz se quedó inmóvil, boquiabierto, torturado por lo que estaba viendo. Se arrodilló y examinó las manchas de sangre. Una hilera de hormigas se arrastraba sobre la herida abierta. Se había clavado una mano en el tronco de un árbol, y ahora sonreía ladeando la cabeza. El doctor hizo lo que debía hacer: empezó a abofetearlo con energía una y otra vez. El otro siguió imperturbable, sin quitarle los ojos de encima como si hubiera alcanzado una suerte de felicidad.” (19)

La compasión y la simpatía del médico para con la víctima subrayan el carácter particular de la relación que tienen. El narrador describe largamente la reacción del médico. La acumulación de adjetivos y el participio (“inmóvil”, “boquiabierto”, “torturado”) contribuyen a estacarlo en una actitud espectacular, muy alejada de la que uno puede esperar de un médico. El desfase entre el estupor de Kronz y la reacción apropiada de cualquier doctor subraya la rareza de su relación, tanto más que el participio “torturado” se aplica tanto a Kronz como a la víctima. Permite además establecer un efecto de espejo (“lo que estaba viendo”) entre los dos personajes, gemelos y unidos en el seno del sufrimiento. En una actitud casi crística, el Mudo adquiere el estatuto de doble del médico, pero sometido al suplicio. El contexto explica en parte la reacción de Kronz: poco antes, estaba bailando con Violeta, muy consciente de que estaba a punto de perderla. El médico estaba entonces sumido en un terrible momento de dudas, amplificado por la intervención de la vecina que vino a buscar ayuda para salvar al Mudo. El médico se siente entonces más frágil aún, atormentado por un sentimiento de impotencia frente a la realidad que él no puede cambiar. Tiene la sensación de estar preso de una ficción, como en una pesadilla:

“El doctor no quiso responder. Era consciente de que con cada paso que daba ella se alejaba aún más de él, y ahora la voz insinuante de Rebeca los separó de modo que buscó desesperadamente sus ojos mientras le apartaba con delicadeza el flequillo de la cara. Quizá fue el momento en que todo se volvió impreciso. Miró los balcones de las casas vecinas, habituándose con una sonrisa amarga al hecho de que Violeta era una invención.” (20)

Este momento es decisivo para el protagonista. Mientras Violeta, unos minutos antes, estaba perdiendo cualquier consistencia real, quedando reducida a una “invención” tal vez elaborada desde siempre por la psique enferma del médico, el Mudo quien está agonizando y crucificado es el que adquiere paradójicamente más realidad. Consigue, a través del sufrimiento, alejar las incertidumbres del doctor. El espantoso espectáculo de la víctima crucificada al árbol hunde brutalmente a Kronz en la realidad concreta, sangrienta por lo cierto, pero que logra salvarlo porque tiene que ayudar a este personaje (el Mudo), tan familiar y que le está abriendo las puertas de la realidad, por extraordinario que parezca:

“Entonces, Kronz se colocó detrás del árbol, fingiendo no haber escuchado aquellos alaridos de parturienta que en algún punto lejano de su conciencia se mezclaron con el grito inconfundible de Lowell en la noche de su muerte. Sí, en la incongruencia de aquel momento se acordó súbitamente de Lowell. El alarido del Mudo se transformó por una fracción de segundo en los lamentos del checo. Fue como si Lowell se hubiera despojado de su velada identidad, de su enigmático pasado, mientras se esforzaba por retirar el clavo de la mano del

Mudo. Así fue reconstruyendo una escena de la que apenas conservaba un recuerdo extraviado, el de aquel alarido escuchado hace años en un hospital, y que ahora volvía inexplicablemente a sus oídos, al pie de un árbol y en esta tarde de finales de verano.” (21)

Se opera una coincidencia entre todos los dobles diseminados del doctor en el momento preciso en el que el médico le saca el clavo de la mano supliciada, ya que los gritos del Mudo le recuerdan los de Lowell en el momento fatídico de su muerte en el hospital de Quito. El médico libera al Mudo al mismo tiempo que se libera también a sí mismo. El fondo sonoro de la escena de la salvación está muy bien organizado en torno a la triple repetición del sustantivo “alarido”, aumentado por “el grito” y “los lamentos del checo”. La identificación entre el Mudo y Lowell se opera, ya que el grito de dolor del crucificado es como un eco del grito de agonía de Lowell en el hospital. Presenciamos un juego de espejos que reflejan y plantea otra vez la cuestión de la identidad, gracias aquí a la simetría sintáctica entre “El alarido del Mudo”, que es el sujeto de la frase, y “los lamentos del checo”, que es el complemento y que cierra la misma frase. El grito constituye también un lazo sensorial que guía al lector hacia los pensamientos de Kronz. Este toma conciencia definitivamente de su desgarramiento interior y de su imposible vacilación entre el pasado (“enigmático pasado”) y el porvenir (los alaridos del Mudo se comparan con las de una mujer que estaría dando a luz). La analogía introducida por la locución hipotética “fue como si” da más fuerza aún al fenómeno de identificación entre Lowell y el Mudo. Este proceso se prolongó gracias a la ausencia de sujeto real del verbo “se esforzaba”: el médico es el sujeto sobre-entendido pero queda implícitamente confundido con los personajes en los que está pensando (Lowell y el Mudo). Está prisionero, sintácticamente hablando, entre sus dos dobles que sí están identificados en el párrafo con su respectivo apellido o apodo.

Esta escena que coincide con el final de la estancia de Kronz en el Valle de los Chillos muestra la reconciliación del médico con sí mismo. En efecto, todos sus dobles llegan a confundirse y reconciliarse a través del alarido del Mudo. Este momento clave corresponde al paroxismo de una tensión dramática que revela la lucidez dolorosa pero necesaria del protagonista. La muerte de Lowell, la salvación del Mudo, la incertidumbre de Kronz quien desconoce su porvenir son tres momentos cruciales del personaje quien busca sentido que dar a su vida. Prueba de esto es el análisis distanciado de la situación por el propio personaje, mientras está ayudando al Mudo. Su capacidad de distancia con la realidad muestra su deseo de dar sentido a su propia vida:

“Sin embargo, existía una marcada diferencia”, pensaba el doctor. Mientras el alarido lanzado por Lowell era una muestra de su impotencia, el grito del Mudo fue un claro reconocimiento a la vida. Asediado por la incertidumbre, tal vez incapacitado para vivir, el checo renegó de todo para terminar sus días escribiendo cartas. “Estimado Lowell, respondiendo a tu carta anterior, debo decirte que para mí sigue siendo un misterio el hecho de que hayas decidido quedarte en la mitad del mundo, precisamente tú, que nunca creíste en el centro de nada.” (22)

El análisis del doctor Kronz resulta complejo ya que al establecer una comparación entre Lowell y el Mudo, rechaza la parte oscura que lo mantenía preso de un pasado mórbido, y elige abrirse a la vida (“claro reconocimiento a la vida”). La oposición entre Lowell y el Mudo estriba aquí en la capacidad del uno y la incapacidad del otro para vivir. La imposibilidad de comunicar del Mudo se opone a la impotencia de vivir de Lowell. Por fin, la incertidumbre y la incapacidad de vivir condujeron al checo Lowell a la muerte, mientras que

el grito de dolor del Mudo transforma su sufrimiento en principio de vida (“claro reconocimiento”).

La experiencia del dolor padecido por el Mudo le permite al médico darse cuenta de lo vacío de su vida pasada. Kronz se dirige por vez última al que se apartó simbólicamente del mundo para encerrarse en la escritura (“escribiendo cartas”). Bajo la forma de una carta imaginaria, entabla una como comunicación con él, inventando la respuesta a un correo que nunca recibió. El médico confiesa su incomprensión frente a la opción de Lowell quien, al parecer, decidió establecerse también en Ecuador (“la mitad del mundo”).

La carta inconclusa e imaginaria de Kronz

Las reflexiones del doctor Kronz sobre las diferentes facetas de su personalidad, encarnadas por Lowell y el Mudo, se prolongan en una interesante reflexión sobre la escritura. Ésta puede enfocarse como un momento al margen de la vida, como lo sugiere el verbo “renegar” en la cita precedente. La ambigüedad introducida por el nombre de la nacionalidad del destinatario de la carta (“checo”) le permite al lector interpretar de varias maneras este final de novela. El propio Kronz es checo, como se sabe, así como su *alter ego* Lowell, así como el escritor más famoso del país de Europa del este, Franz Kafka. Él era igualmente depresivo y algo fóbico en sociedad, como Kronz o Lowell. Otro punto común entre todos estos personajes, al que incluimos al propio escritor que los imaginó: Javier Vásconez decidió instalarse en el Ecuador, igual que Kronz y Lowell, después de viajar mucho por Europa y vivir tiempos en Barcelona. Vale decir que la reflexión de Kronz en la carta imaginaria que le dirige a Lowell, al parecer, se dirige también al creador de la obra. Esta reflexión (“Estimado Lowell, respondiendo a tu carta anterior, debo decirte que para mí sigue siendo un misterio el hecho de que hayas decidido quedarte en la mitad del mundo, precisamente tú, que nunca creíste en el centro de nada”) (21) es incluso el eje central de un complejo juego de espejos entre los personajes, el creador de la ficción y el escritor checo Kafka quien consideraba la escritura como una necesidad profundamente íntima a la par que una “actividad atroz”. (24) “El checo” remite a varios sujetos, gramaticalmente, que comparten todos una misma actividad: la escritura. Los tormentos de la escritura de Lowell, destinatario de la carta “mental” de Kronz, son sugeridos por dos proposiciones yuxtapuestas: “Asediado por la incertidumbre” y “tal vez incapacitado para vivir”. La escritura se considera aquí como el reverso de la vida y la antítesis de la certidumbre, ya que es la opción de Lowell, al que que Kronz califica de impotente (“muestra de su impotencia”). La actividad epistolar se opone a la “verdadera” vida: el “claro reconocimiento a la vida”. Este fragmento constituye, en nuestra opinión, una mise en abyme (o encajonamiento) de la escritura. Estriba en un complejo juego de correspondencias entre varios escritores, reales o ficticios. Javier Vásconez se vale aquí del doctor Kronz para interrogar el “misterio” (“debo decirte que para mí sigue siendo un misterio”) de la creación artística.

El narrador ya se valió del procedimiento de la carta escrita y jamás enviada, en otro momento del relato, para compartir con el lector la experiencia de la escritura. En el capítulo cinco de la novela, Kronz le escribe a Violeta un borrador de carta. Este procedimiento le permite al narrador darle la palabra (aunque sea escrita) al personaje, borrando así lo más posible la distancia entre el creador y el personaje de ficción. Éste está atormentado por una pregunta: “¿Por qué me obstino entonces en consignar todo esto por escrito?” (25) Nos parece que

comparte con el propio narrador, con el autor y el escrito, un deseo de dar más realidad a la ficción, al mismo tiempo que lleva a cabo una reflexión sobre el sentido de la escritura. Kronz, desesperado, intenta explicarle a Violeta no sólo su amor sino también las razones que motivan el envío de una carta en vez de una confesión en vivo:

« Digamos que una carta es un grito desesperado, un reclamo hecho a la distancia. Puede que también sea la forma más simple de ingresar sin escándalo en la vida de otro, una manera de hacer viajar los sentimientos. » (26)

Esta declaración explica los tormentos del que escribe a la par que exalta el poder de las palabras que permiten, por ejemplo, resucitar el pasado, volver a espacios lejanos, o entender la locura de ciertos, como es el caso en “La carta inconclusa”. La carta, sobre todo si nunca llega al destinatario, permite prolongar unos sentimientos y también una experiencia, encerrándolos en un espacio especial, el de la escritura que no es sino el umbral de la Literatura.

Conclusión

Paradójicamente, el doctor Kronz le salva la vida al personaje que menos capacidad de expresión tiene, a causa de su discapacidad y también de su ausencia de relación compleja con los demás. Es que el mudo encarna una fuerza vital que no existe en los demás personajes. Es el dolor del Mudo, figura paradigmática de la imposible palabra y de la impotencia, el que anima al médico a aceptar su destino y renunciar a las quimeras:

“Aquella noche, para consternación suya, Elmer no acudió a dormir en la casa. Y entonces llegó a la conclusión de que debía volver cuanto antes a la ciudad. En beneficio de su propia calma, y haciendo alarde de un dudoso acto de valor, decidió renunciar a todo. Era la forma menos cruel del olvido. La partida de Violeta, incongruente y exacta como la salida de un barco, le ayudó a tomar sin apuro esta decisión. “Eramos ella y yo, ahora soy yo”, pensó.” (27)

El médico termina por admitir que el fracaso era el motor de su vida, hasta el momento. Adquiere, en un momento único de lucidez y de valor (“acto de valor”) una verdadera consistencia psicológica convirtiéndose en maestro de sus opciones vitales (“renunciar a todo”). La renuncia se opone aquí al olvido, y la soledad se convierte en afirmación de sí mismo. La metamorfosis de Kronz se evidencia más aún gracias con la repetición de la decisión que está tomando (“decidió”, “decisión”). La imagen del barco que sale recuerda el motivo del viaje, que es otra característica del protagonista. Pero es la mujer amada la que emprende metafóricamente el viaje, mientras que el médico afirma ya su soledad con una determinación que le garantiza más identidad. Su vuelta a la ciudad se hace con prisa (“cuanto antes”), porque el médico desea alejarse lo más pronto posible de un lugar en que no encontró sus habituales puntos de referencia, entre los cuales se encuentra por ejemplo el gato Elmer, símbolo de una rutina y de un espacio familiar en Quito. En el Valle de Los Chillos, el animal se escapaba a menudo, dejando al amo en su soledad y solo con sus dudas. Subrayemos por fin la contradicción entre la imperiosa y urgente necesidad de volver a un espacio que lo tranquiliza (la ciudad) y la toma de decisión sin precipitación (“sin apuro”): la oposición entre la locución adverbial “cuanto antes” y la expresión temporal “sin apuro” permite sellar la

insoluble contradicción ontológica del personaje, dispuesto por fin a aceptar su destino y condenado, sin embargo, a seguir su viaje interminable hacia la ciudad.

Notas

1. Anne-Claudine MOREL, « Describing Space in the « Land of the Imaginary Line » : How the Novelist Javier Vásconez Depicts Ecuador in his Novel », in : Emmanuelle PÉRALDO (ed.), *Literature and Geography. The Writing of Space throughout History*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 407-422.
2. “Mi obra está levantado sobre los mapas literarios de otros escritores. [...] Así pues he cavado obstinadamente como un topo en la obra de otros escritores, para salir transformado.” Augusto RODRÍGUEZ, “Entrevista al escritor ecuatoriano Javier Vásconez”, Proyecto Patrimonio, Santiago de Chile, 2011, <http://letras.s5.com>
3. “La mente de un escritor, igual que la de un espía, es como un libro de bitácora: registra todo lo que pasa a su alrededor. De ahí mi interés por la novela de espionaje, por eso he seguido las huellas de John Le Carré.” *Ibidem*.
4. Javier VÁSCONEZ, *El viajero de Praga*, Guayaquil, Alfaguara, 2010, 324 p. Es la edición utilizada en este artículo.
5. *Ibidem*, pp. 26-27.
6. *Ibidem*, p. 27.
7. *Ibidem*, p. 85.
8. *Ibidem*, pp. 88-86 (el subrayado es nuestro).
9. *Ibidem*, p. 88.
10. *Idem* (el subrayado es nuestro).
11. *Ibidem*, p. 271.
12. “Entonces lo vio sonreír, exhibiendo la misma expresión, que, en realidad, no tenía ninguna relación con su forma de mirar, asustadiza, ni con el torpe movimiento de los brazos.” *Ibidem*, p. 26.
13. “No volvió a aparecer hasta después de algunos días, cuando el doctor ya estaba instalado y había empezado a recorrer los estrechos, polvorientos caminos vecinales. Una mañana lo vio sentado junto a un matorral y le pidió algo que el doctor no entendió. Por la forma de agitar las manos intuyó lo que deseaba. Fumaron sentados a la vera del camino, sin mirarse, como dos viejos amigos.” *Ibidem*, p. 27.
14. “Un día lo vio clavando algo sobre una tabla, operación en la que parecía poner toda su energía, como un perro que hace un hoyo para desenterrar un hueso.” *Idem*.
15. Nos referimos aquí al concepto de paratopía creado por Dominique Maingueneau, lingüista francés. Este concepto intenta dar una definición del campo literario y sería algo así como una “localidad paradójica, paratopía, que no es la ausencia de todo

lugar, sino una difícil negociación entre el lugar y el no-lugar, una localización parasitaria que vive de la propia imposibilidad de estabilizarse.” Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, pp. 174-175 (La traducción es nuestra).

16. *Ibidem*, p. 268.

17. *Ibidem*, p. 31.

18. *Ibidem*, p. 317.

19. *Ibidem*, p. 318 (el subrayado es nuestro).

20. *Ibidem*, p. 316.

21. *Ibidem*, pp. 319-320 (el subrayado es nuestro).

22. *Ibidem*, p. 320 (el subrayado es nuestro).

23. *Idem*.

24. Franz KAFKA, *Journal*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 2002, p. 289 (primera publicación en francés : 1945).

25. Javier VÁSCONEZ, *El viajero de Praga*, op. cit., p. 55.

26. *Ibidem*, p. 54.

27. *Ibidem*, p. 323 (el subrayado es nuestro).