LA *TRILOGÍA DEL SIGLO XX* DE JORGE VOLPI: EL ARTE DE LA NOVELA Y EL DISCURSO DE PODER

Sonia Rodríguez Llamas

León, 2014

universidad de león

Departamento de Filología Hispánica y Clásica

LA *TRILOGÍA DEL SIGLO XX* DE JORGE VOLPI: EL ARTE DE LA NOVELA Y EL DISCURSO DE PODER

Tesis Doctoral realizada por Dña. Sonia Rodríguez Llamas, bajo la dirección del Dr. D. Francisco Javier Ordiz Vázquez.

VºBº

Fdo.: Dr. D. Francisco Javier Ordiz Vázquez

Estas páginas son el resultado final de cinco años de investigación que marcan una de las etapas más decisivas de mi vida. Es obvio que si hoy puedo firmar mi autoría es gracias a una serie de personas que a lo largo de este tiempo me han permitido culminar este proyecto, me han alentado día tras día, me han soportado cuando era necesario y han batallado conmigo codo con codo.

Es justo reconocer en primer lugar el respaldo del Departamento de Filología Hispánica y Clásica que en su día me acogió, en especial los profesores que tanto me han enseñado en mis años de estudiante, y sobre todo mi director, Javier Ordiz, quien ha demostrado una infinita paciencia a la hora de desenmarañar el complejo caos de mis investigaciones. Nunca podré agradecerle que aquel último año de carrera dejara caer en mis manos *El fin de la locura* de Jorge Volpi; sin duda ha sido el mejor contagio de mi vida. Tampoco puedo dejar de mencionar a mi compañera y amiga Siridia, con quien he compartido estudios "crackeros", viajes y demás eventos académicos, pero también muchas vivencias personales. Además, con ella tuve el honor de conocer a Tomás Regalado, a quien considero el gran especialista de Volpi y a quien tanto le deben estas páginas. Gracias.

En este largo camino me siento afortunada de poder dedicar este trabajo a los verdaderos protagonistas de mi vida: mi familia. Mis padres, Nino y Ángeles, que han secundado cada uno de mis pasos en esta "maratón"; mi hermano Diego, que es como mi otro yo, pero mucho más calmado (y menos atolondrado); mis abuelos, mis tíos y mis primos, tanto Rodríguez como Llamas, que sencillamente me dejan ser quien soy; y mi nueva familia, los Fernández.

En mi agradecimiento no pueden faltar todos los amigos que han acogido a esta *rara avis* llamada filóloga y que encima han presumido de ello. Porque Don Quijote no existiría sin un Sancho (o muchos) que alimente sus locuras, mil millones de gracias a Sandra, Elena, Mariu, Héctor, Pedro, Toño, Aitor, Andrés y muchos otros que me dejo en el tintero…

Y por último, no puedo cerrar esta nota sin mencionar a ese "otro autor" de esta tesis, Julio César… Lo demás, silencio de redonda.

ÍNDICE

Introducción 8

I. Jorge Volpi y la "narrativa hispánica de América Latina" 24

1.1. Trayectoria formativa y profesional 29

1.2. Entre la novedad y lo antiguo. Coordenadas de la literatura de Jorge Volpi 36

1.2.1. Diálogos con la tradición: Jorge Volpi y una relectura de *Aura* de Carlos Fuentes 38

1.2.2. Diálogos con la posmodernidad: la literatura weblog en *El jardín devastado* 52

1.2.2.1. La literatura weblog y la blognovela 52

1.2.2.2. *El jardín devastado* de Jorge Volpi: un experimento con la blognovela 59

1.3. La "narrativa hispánica de América Latina" en el siglo XXI 78

1.3.1. Punto de partida 78

1.3.2. La desarticulación literaria de América Latina 83

1.3.3. Una propuesta de futuro: "la narrativa hispánica de América Latina" 89

1.3.4. Bajo el signo de Roberto Bolaño 94

1.3.5. Tendencias de “la narrativa hispánica” 97

1.3.5.1. Tras la estela del *postboom* 101

1.3.5.2. Hijos de la globalización 103

1.3.5.3. Política, violencia y memoria 108

1.3.5.4. Fenómenos emergentes 111

II. La *Trilogía del siglo XX* de Jorge Volpi: diseño de un proyecto narrativo 115

2.1. Forma y proceso creativo 121

2.2. Los libros del caos: Volpi y el arte científico de la novela 130

2.3. La identidad de la poética literaria de Jorge Volpi 152

2.3.1. El cronotopo universal de la *Trilogía* 156

2.3.2. La arquitectura de tres novelas totales 168

2.3.2.1. *En busca de Klingsor* o la aritmética del infinito 172

2.3.2.2. *El fin de la locura* y el rompecabezas estructuralista 183

2.3.2.3. *No será la Tierra* y el gran teatro del mundo 215

2.3.3. *Dramatis personae*. Arquetipos y modelos 231

2.3.3.1. Francis P. Bacon y Aníbal Quevedo: la síntesis de los modelos literarios 241

2.3.3.2. Arquetipos femeninos en la *Trilogía*: entre el mito, la violencia y la palabra poética 249

2.3.4. El narrador en la *Trilogía*: incertidumbre y metaficción 280

2.3.4.1. La versión de un loco, un mentiroso y un asesino 282
2.3.4.2. Voces de la incertidumbre 299
2.3.4.3. El código metafictivo de la *Trilogía* 317
2.3.4.3.1. *En busca de Klingsor*: la paradoja de un mentiroso 326
2.3.4.3.2. La parodia metafictiva en *El fin de la locura* 332
2.3.4.3.3. *No será la Tierra*: la recreación metaficticia del reportaje periodístico 339
2.4. La *Trilogía* como búsqueda de conocimiento: entre la aventura, el ideal amoroso y la esencia de lo humano 344
2.4.1. La aventura mitológica en *En busca de Klingsor* 346
2.4.2. Don Quijote visita *El fin de la locura* 361
2.4.3. La esencia de lo humano: *No será la Tierra* y el gen egoísta 370
2.4.3.1. Inteligencia Artificial 372
2.4.3.2. Guerra de genes 382

III. Realidad y ficción. Deconstrucción del discurso de poder 403
3.1. El poder en la teoría literaria de Volpi. Claves y contextualización 407
3.2. Universo científico e intelectual: una cuestión ética en torno al nazismo y el comunismo 418
3.3. *El fin de la locura* y la visión desideologizada de la izquierda revolucionaria 436
3.4. *No será la Tierra*: la economía neoliberal y la antiglobalización 468
3.4.1. Allison Moore y los movimientos antisistema 473
3.4.2. Jennifer Moore y el Fondo Monetario Internacional 486
3.5. La *Trilogía*: revisión utópica y poética del Mal 493

IV. Conclusiones 516

V. Bibliografía 522
5.1. Bibliografía general 523
5.2. Bibliografía sobre Jorge Volpi 540
5.2.1. Novelas 540
5.2.2. Ensayos 541
5.2.3. Artículos y capítulos de libro 541

INTRODUCCIÓN

A menudo veo a la crítica como una variante del género policial:
el crítico como detective que trata de descifrar un enigma
aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero
que se mueve entre los textos buscando un secreto
que a veces no existe. Es un personaje fascinante:
el descifrador de oráculos, el lector de la tribu…
Ricardo Piglia

Pero el arte del gran novelista, para quienes queremos percibirlo,
no consiste en pensar sino en hacer pensar y sentir
a sus personajes y sus lectores, mediante la presentación
de una variedad de modos de vivir, de hablar y de reflexionar.
La cuestión no es la intención del autor, que sólo puede ser objeto de conjetura
sino la variedad de valores a los que la obra misma da vida.
Claudio Guillén

Decía Demócrates que “El mundo es una sala de teatro” y nosotros espectadores de un drama que al mismo tiempo representamos. La historia del pasado siglo XX se caracteriza por lograr los principales hitos del ser humano en esa búsqueda incesante por conocer los mecanismos de la creación y comprender la esencia de la vida. La ciencia ha dado lugar a un cambio paradigmático con el surgimiento de la física cuántica, los estudios sobre Inteligencia Artificial y la computación que, lejos de alcanzar esa comprensión del hombre en el mundo, parece que lo envuelve aún más en las tinieblas, una vez se acepta el caos y la incertidumbre de la realidad como dogma. El resto de disciplinas se someten invariablemente a la ambigüedad y la literatura a lo largo de dicha centuria nunca había gozado de un experimentalismo tan acusado como el que ha gobernado la producción novelística en las principales tradiciones. El tiempo y el espacio han perdido su esencia objetiva en favor de una indeterminación que anula y a la vez sugiere; las estructuras se llenan de requiebros y recursos que atomizan el discurso y dispersan su recepción; los personajes habitan un abismo en el que conviven el Bien y el Mal, muestran su ser social ante el mundo pero también su lado oscuro y nunca antes su subjetividad había gozado de un papel tan destacado; el lector, por fin, ha dejado de ser un sujeto pasivo para convertirse en el verdadero protagonista de la narrativa en el siglo XX porque es actor de un drama doble: el escenificado en las páginas de las novelas y el de la propia realidad.

La narrativa de Jorge Volpi tiene como meta un imposible: abarcar esta inmensa sala de teatro mediante una narrativa totalizante que busque, como señala Claudio Guillén en una de las citas preliminares, "la representación de una variedad de modos de vivir, de hablar y de reflexionar" (Guillén, 2004: 1151). Es decir, pretende iniciar un diálogo con la realidad mediante disciplinas como la historiografía y su literatura parece querer sumergirse en sus dobles fondos, sus aristas, sus huecos y todo aquello sumido en lo oscuro y el silencio. La *Trilogía del siglo XX* es una necesaria revisión de los discursos de poder, de los documentos históricos que le dan forma, de los responsables que habitan detrás de la autoridad y de las ideas que se transmiten como potentes virus con el fin de contagiar al mayor número de personas. Las obras literarias que forman este proyecto narrativo intentan contrarrestar los efectos de esas memes, dejar al descubierto sus actuaciones y contradicciones para contribuir a que nosotros como lectores establezcamos todo un aparato crítico que no solo juzgue las obras, sino la realidad sobre la que se sustentan.

Como se hace evidente, la obra literaria de Volpi es indisoluble de la realidad y hace efectiva la máxima de Demócrates al considerar el mundo como novela. El proyecto de la *Trilogía* es una reflexión sobre la relación entre ficción y realidad, fruto de una particular visión de la literatura como una ventaja evolutiva que nos permite avanzar como especie. Y esto es así porque para el escritor mexicano la ficción es el mejor medio posible para llegar a conocer la naturaleza humana, o dicho de otro modo: "El arte no sólo es una prueba de nuestra humanidad: somos humanos gracias al arte" (Volpi, 2011: 15). En su último ensayo publicado hasta la fecha, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* (2011), Volpi defiende su visión de la literatura como un sinónimo de la realidad. La forma en la que nosotros percibimos nuestro entorno, lo asimilamos o lo transmitimos a los demás es la misma en la que creamos o juzgamos una obra ficcional, porque para Volpi literatura y realidad forman un vínculo indisoluble en el que cada elemento condiciona al otro. La base de este planteamiento radica en que la ficción nos ayuda a analizar nuestras respuestas en el entorno, "a entrever qué sentiríamos si las experimentáramos de verdad" (Volpi, 2011: 22) o a introducirnos en las mentes de los demás y jugar a ser otros con la amenaza del síndrome de Don Quijote de telón de fondo: "Si Alonso Quijano nos fascina es porque se trata de la proyección extrema de lo que suele ocurrirle a cualquier lector empedernido: a fuerza de representarse una y otra vez ciertas escenas de la ficción, termina por considerarlas reales" (Volpi, 2011: 26).

La cosmovisión literaria de Volpi se completa con un concepto de novela como búsqueda de conocimiento. Sólo así podremos entender el complejo universo narrativo que habita en las páginas de la *Trilogía*. En ellas esa búsqueda se materializa en una comprensión de sí mismo que motiva su desdoblamiento en ciertos personajes o en determinados rasgos. Pero la esencia del ser humano parece estar condensada en el inmenso fresco de su *dramatis personae*, concebido de forma arquetípica según la construcción de los personajes como "egos experimentales", siguiendo la terminología de Milan Kundera. La búsqueda se introduce en las grietas de la historia del siglo XX con el objetivo de sacar a la luz las deficiencias historiográficas y por eso las grandes metanarrativas de la centuria anterior figuran también como personajes de este proyecto literario: el nazismo alemán, la izquierda revolucionaria, el marxismo soviético y el neoliberalismo. Esta idea me lleva a concluir que la *Trilogía* se concibe como una mezcla de macrohistoria y microhistoria en la que los grandes acontecimientos tienen repercusión en las vidas de los personajes, pero el fuerte sentido contrautópico de la novelística de Jorge Volpi desmitifica las respuestas de gran calado histórico en favor de las pasiones del ser humano. Es necesario, pues, recordar las palabras del doctor Iturrioz a su sobrino Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja por su reflejo con esta particularidad de la obra volpiana:

> Sería imposible que no lo estuviéramos [conformes] en todo lo que se refiere a la matemática y a la lógica; pero cuando nos vamos alejando de estos conocimientos simples y entramos en el dominio de la vida, nos encontramos dentro de un laberinto, en medio de la mayor confusión y desorden. En este baile de máscaras, en donde bailan millones de figuras abigarradas, tú me dices: "Acerquémonos a la verdad." ¿Dónde está la verdad? ¿Quién es ese enmascarado que pasa por delante de nosotros? ¿Qué esconde debajo de su capa gris? ¿Es un rey o un mendigo? ¿Es un joven admirablemente formado o un viejo enclenque y lleno de úlceras? La verdad es una brújula loca que no funciona en este caos de cosas desconocidas. (Baroja, 1978: 136)

Teniendo en cuenta las bases de la literatura de Volpi, esta tesis doctoral persigue sintetizar la esencia de su arte de la novela y analizar el discurso de poder en el marco de la *Trilogía del siglo XX*, por considerar que estas tres novelas reflejan las claves del *ars poetica* de su autor, al mismo tiempo que ofrecen un retrato del poder que se adecúa a su visión heterogénea de la realidad. Este proyecto literario, fundamental en la trayectoria del escritor mexicano, se compone de las obras *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003) y *No será la Tierra* (2006) y marcan un antes y un después en su producción narrativa. Después de la publicación de *A pesar del oscuro silencio*, *La paz de los sepulcros* o *El temperamento melancólico*, en 1999 Volpi alcanza el éxito internacional

gracias a la obtención del Premio Biblioteca Breve conseguido por *En busca de Klingsor*, una novela ambientada en la Alemania nazi y en el mundo científico de la física cuántica, que se abisma a la carrera científica por conseguir la primera bomba atómica. Por medio de la mezcla de otros géneros, como la novela detectivesca o folletinesca, Volpi sitúa a su protagonista, Francis P. Bacon, al frente de una investigación que trata de dar con la identidad del enigmático Klingsor, un nombre en clave bajo el que se esconde el científico responsable del programa atómico alemán. Bacon cuenta además con la ayuda de su Watson particular, el profesor Gustav Links, un físico de la Universidad de Leipzig que guiará al protagonista por el escenario de la ciencia de la época y gracias al cual conocerá a los principales científicos de la física cuántica con Heisenberg a la cabeza. Entre medias se entrecruzan las historias de los personajes en una estructura organizada en planos cinematográficos y los fatales acontecimientos se apresuran de la mano de Irene, una misteriosa mujer que se involucra en las vidas de ambos. El resultado de las pesquisas se encamina al Principio de Indecibilidad de Gödel y la verdad sucumbe a la incertidumbre científica que controla el destino de los personajes.

Con este trepidante relato Volpi da inicio a su particular visión de la historia del siglo XX, que continúa con *El fin de la locura* y el retrato de la izquierda revolucionaria en la segunda mitad del mismo. Su protagonista, Aníbal Quevedo, asiste a la revolución de mayo del 68 en las calles de París como un espectador molesto por el ruido de los estudiantes y sus proclamas. Pero cuando conoce a una de sus principales activistas, Claire Vermont, y se introduce progresivamente en el movimiento, acaba por adoptar la ideología izquierdista y se convierte en un hombre de acción capaz de secundarla hasta sus últimas consecuencias. Comienza para él un intenso camino en el que se relaciona con teóricos tan importantes como Lacan, Althusser, Barthes o Foucault, que actúan de modelos en la singladura de Quevedo como intelectual de izquierda de referencia; se traslada a otros escenarios significativos en el devenir de la ideología, como Cuba o Chile; y por último, utiliza toda la experiencia adquirida en su país natal, México, donde trata de realizar su labor como intelectual frente a la oposición del Gobierno y de otros grupos de intelectuales. En el fondo de todo este relato late la dicotomía individuo/poder, que en parte sustenta el proyecto de Volpi, y la reflexión sobre la independencia ideológica de intelectuales, teóricos y científicos al margen del poder y su sevicia. ¿Cuál es entonces el desenlace? ¿Podrá Aníbal Quevedo sustraerse a la atracción del poder y su continua seducción? El final, al igual que *En busca de Klingsor*, es sepultado por un juego de

medias verdades en el que todos los personajes ofrecen su punto de vista, fieles al concepto de novela polifónica bajtiniano.

No será la Tierra concluye esta historia del siglo XX trasladando su trama argumental a los confines del siglo. Sobre la escena Volpi hace coincidir a una extensa nómina de personajes que se relacionan mediante las vidas de tres personas en particular, Irina Nikoláievna, Jennifer Moore y Éva Halász. El hilo conductor de estas microhistorias es el narrador de la obra, Yuri Mijáilovich Chernichevski, quien actúa de conector entre las complejas redes que unen a los demás protagonistas. En este sentido, la acción narrativa se diversifica en diversas líneas, como la economía neoliberal y el auge de las Bolsas y mercados de la mano de Jack Wells; unido a esta temática está el trabajo de organizaciones internacionales como el Fondo Monetario Internacional, para quien trabaja Jennifer como una de sus funcionarias más destacadas. En contraposición, Volpi se introduce en los movimientos antiglobalización y las actividades antisistema por medio de Allison Moore (hermana y antítesis de Jennifer). Pero no sólo está representado en *No será la Tierra* el eje hegemónico capitalista de Estados Unidos, sino que la novela reproduce la decadencia de la URSS y su conversión en la Federación Rusa gracias a la historia de una familia, la de Irina, formada también por su marido Arkadi Ivánovich y su hija Oksana. Con estos personajes el escritor mexicano se adentra en el universo científico soviético, vinculado al poder, y las consecuencias de tal politización, al mismo tiempo que Oksana se inclina por la palabra poética y por simbolizar una nueva Rusia caracterizada por la desesperanza. El panorama científico ruso contrasta con el norteamericano por el desarrollo de los avances cibernéticos y computacionales y la decodificación del Genoma Humano, un universo prometedor representado por una conflictiva Éva Halász. El hilo conductor de todos ellos y de todas las temáticas en las que están envueltos es, como decía líneas más arriba, Yuri, quien se involucra como periodista de investigación y escritor. Sobre la mesa Volpi plantea varias reflexiones sobre el poder y la independencia ideológica de científicos e intelectuales, así como las consecuencias de los avances científicos y la guerra genética que simbolizan los personajes en su lucha personal. Con este extenso relato el autor finaliza el recuento del siglo XX y termina de revisar las grandes cuestiones históricas y su repercusión en el ser humano.

Una vez justificado el tema y especificadas las obras de Volpi en las que centro mi proyecto doctoral, debo aclarar la estructura del mismo y las diferentes subdivisiones existentes. Así pues, esta tesis está formada por tres apartados centrados cada uno de ellos en un aspecto en concreto. El primero, “Jorge Volpi y la ‘narrativa hispánica de América

Latina'" es una contextualización del autor y su obra en el devenir de la historia literaria hispanoamericana; el segundo, "La *Trilogía del siglo XX* de Jorge Volpi: diseño de un proyecto narrativo", disecciona las claves de su narrativa mediante la exégesis de las tres obras descritas; y por último, el tercer apartado, "Realidad y ficción. Deconstrucción del discurso de poder" analiza la temática del poder en su relación con el individuo al mismo tiempo que ofrece una visión del Mal a través de la óptica del escritor. No obstante, para una comprensión global de este trabajo paso a precisar el contenido de los diferentes apartados:

- En el acercamiento a la figura de Volpi he tenido en cuenta otros aspectos que considero más relevantes al margen de su pertenencia al grupo literario *Crack*. Es sabido que Volpi, junto al resto de integrantes[1], dieron a conocer tal grupo en 1996 mediante la lectura pública de un *Manifiesto* y la publicación de varias de sus obras; han sido muchos los artículos y estudios que han analizado la formación del "movimiento literario", los escritores que lo engloban, sus obras y su devenir a lo largo de los años. Con el paso del tiempo esa "amistad literaria"[2] no ha fructificado en un proyecto narrativo en conjunto y homogéneo, sino que cada uno de los escritores ha evolucionado según una forma personal de entender la literatura. Teniendo en cuenta esta circunstancia, me he resistido a hacer un estudio del *Crack* con el margen que dan los años por considerarlo irrelevante para este proyecto doctoral centrado en Jorge Volpi. Asimismo, Tomás Regalado ya ha realizado una completa investigación sobre esta cuestión en "'Crack'. Modelo para armar: revisiones críticas", incluido en *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura* (2009), trabajo al que remito para un conocimiento exhaustivo sobre la materia.

Por consiguiente, en la "Trayectoria formativa y profesional" resumo la vida de Volpi desde una triple significación, al atender en primer lugar a su extensa formación, considerar en segundo lugar que Volpi ha mostrado siempre una inusual inclinación al estudio y la investigación, hecho que le confiere un bagaje cultural incalculable y, en tercer

[1] Los integrantes del Crack, incluido Volpi, son Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y Eloy Urroz.

[2] A. Estivill, en "Crack social, político y diplomático", revisa el movimiento diez años después de darse a conocer a la opinión pública, destacando la amistad de sus miembros pero negando al mismo tiempo una identidad literaria común: "A diez años de ese momento que me negué a acompañar entonces con cualquier otro encargo que no fuera la de simple espectador, tres de los siete supuestos miembros del *Crack* viven en el extranjero, tres en México vinculados a instituciones de quehacer prototípicamente internacional y el último, para colmo, se hizo diplomático para traquetear su carrera literaria a golpes de burocracia y alimentar así ociosos cuestionamientos sobre su pertenencia al grupo que Volpi no acepta definir más que como 'entelequia' o 'amistad literaria de sus miembros'. (Estivill, 2006: 78)

término, el desempeño de ciertos puestos en la administración y su preparación como abogado le confieren un conocimiento de las instituciones públicas determinante para la cuestión del poder en su relación con el individuo. Así pues, su producción literaria goza de una sistematización muy precisa que incluye grandes novelas como las tratadas en estas páginas, otras más breves y conceptuales, tal es el caso de *A pesar del oscuro silencio* u otras concebidas como divertimentos que exploran ciertas temáticas o recursos, como ocurre con *Oscuro bosque oscuro*. Por último, hay que mencionar la labor de ensayista del autor, que destaca con numerosos trabajos y artículos que completan su papel como escritor.

Seguidamente, "Entre la novedad y lo antiguo. Coordenadas de la literatura de Jorge Volpi" es un guiño al trabajo de Tomás Regalado anteriormente citado. El crítico salmantino analiza la novelística del autor mexicano desde la óptica de la renovación literaria, una ruptura presente a lo largo de la tradición literaria mexicana y que Volpi asimila para construir la suya propia. Es decir, la obra de este escritor se sitúa entre la novedad y lo antiguo, entre los postulados novelísticos de la posmodernidad y la tradición literaria a la que pertenece. De este modo, este apartado se escinde en dos para analizar el doble posicionamiento de Volpi mediante dos "diálogos", uno con la tradición, a propósito del texto en el que Volpi ofrece una relectura de *Aura* de Carlos Fuentes desde el homenaje, y otro "diálogo" con la posmodernidad, gracias a la primera publicación de *El jardín devastado* en formato weblog, que acompaño de una breve teoría sobre la literatura a través de este formato electrónico. Pese a estas consideraciones, el retrato de Volpi como intelectual también se perfila con sus aportaciones teóricas sobre la teoría literaria y el panorama cultural latinoamericano.

En "La 'narrativa hispánica de América Latina en el siglo XX'" ofrezco un perfil de la narrativa en dicho escenario a través del prisma del autor, quien parte de un análisis previo de la cuestión para desarticular literariamente América Latina y ofrecer una nueva etiqueta identificativa que refleje los cambios y las nuevas características de la literatura latinoamericana. Es así como surge la "narrativa hispánica", que detallaré en estas páginas, y cuyo común denominador es hallarse bajo el signo de Roberto Bolaño, modelo de las nuevas generaciones de escritores por el complejo universo narrativo de su producción novelística. Para finalizar con este apartado, ofrezco una clasificación de la "narrativa hispánica" a la que se refiere Volpi realizada gracias a sus aportaciones, además de las de Francisca Noguerol, Juan Gabriel Vásquez, Jesús Montoya, Ángel Esteban o Paz Soldán; las tendencias estudiadas abarcan aquellas novelas que siguen el postboom, las que se

insertan en la dinámica posmoderna, las que tratan la política, la violencia y la memoria y diversos fenómenos emergentes. No obstante, intentar catalogar la literatura latinoamericana actual resulta harto difícil por la heterogeneidad de tendencias y autores que le dan vida, máxime cuando su principal característica es la imposibilidad a la hora de sistematizarla. Mi propósito no persigue sino ofrecer una serie de pautas y una nómina representativa de escritores y obras, pero no absoluta, asumiendo en cualquier caso las posibles deficiencias de dicha clasificación. No debe perderse de vista el objetivo de que esta contextualización sirve para proyectar una imagen de Volpi como intelectual y teórico y no sólo como escritor, de manera que todo el apartado está organizado de acuerdo a su punto de vista.

- El grueso de esta investigación doctoral recae en la segunda parte, "La *Trilogía del siglo XX* de Jorge Volpi: diseño de un proyecto narrativo", que condensa el *ars poetica* del autor gracias a las tres novelas mencionadas. En primera instancia, en "Forma y proceso creativo" determino cuáles son las principales influencias volpianas, tanto mexicanas como hispanoamericanas y europeas, y detallo cómo se desarrolla su escritura, concebida como una especie de investigación científica. Según esta particularidad, bajo el epígrafe "Los libros del caos: Volpi y el arte científico de la novela", analizo una de las esencias de su narrativa, la vinculación entre ciencia y literatura y cómo esa relación determina (y contamina) su teoría literaria, que fructifica en el concepto de "los libros del caos", toda una serie de consideraciones científicas acerca de elementos literarios como la estructura, el espacio, el tiempo, el lector o la verosimilitud. Entiendo que esta visión científica de la literatura (y de la ciencia como literatura) se corresponde en parte con los presupuestos posmodernos, de ahí que ofrezca algunas semejanzas para cerrar el apartado.

El tercer gran apartado de esta segunda parte lleva por título "La identidad de la poética literaria de Jorge Volpi" y está estructurado en una serie de subapartados centrados en el cronotopo de la *Trilogía*, su particular arquitectura, los personajes y por último los narradores. Es decir, que en este apartado general sintetizo aquellas claves que sistematizan su teoría literaria mediante su aplicación en la *Trilogía*. En este sentido, recupero el concepto bajtiniano de "cronotopo" para referirme a las relaciones temporales y espaciales interconectadas y subjetivas, relacionadas con la cuarta dimensión de la ciencia abstracta y más acorde con la visión que tiene Volpi de la literatura, alejada en cualquier caso de los preceptos tradicionales. Sin embargo, el capítulo sobre "La arquitectura de tres novelas totales" ofrece un retrato más complejo de la cosmovisión narrativa de Volpi, gracias a una estructura literaria heterogénea y multidisciplinar. Con ello me refiero a un estilo

claramente diferente según la novela y la temática principal, de suerte que la escritura volpiana asimila la forma de narrar de otras disciplinas e, incluso, adopta diferentes esquematizaciones. Por ejemplo, "*En busca de Klingsor* o la aritmética del infinito" resulta ser un tratado científico que representa el cambio de paradigma en el siglo XX; "*El fin de la locura* y el rompecabezas estructuralista" adopta los estilos de los postestructuralistas que participan en la novela: Lacan, Althusser, Barthes y Foucault; y "*No será la Tierra* y el gran teatro del mundo" es un drama teatral que mezcla el código científico de la mutación genética y el estilo del lenguaje computacional de la Inteligencia Artificial.

La poética literaria de Jorge Volpi continúa con un análisis de su *dramatis personae* de acuerdo a dos caracterizaciones, según sean modelos o arquetipos. En realidad, los personajes del escritor mexicano participan de la intensa sistematización de su proyecto narrativo y se configuran como "egos experimentales", siguiendo la terminología de M. Kundera. Dicho de otro modo, son proyecciones de determinadas ideas o características, de ahí mi preferencia a la hora de estudiarlos por nociones como arquetipo o modelo. Según esto, centro el análisis posterior en los personajes Francis P. Bacon y Aníbal Quevedo como síntesis de los modelos literarios a los que remiten: el filósofo Francis Bacon, y Parsifal en el primer caso, y, en el segundo, el guerrero cartaginés Aníbal, Alonso Quijano y el Buscón de Francisco de Quevedo. En otro subapartado detallo los arquetipos femeninos de Irene, Claire y Oksana, "entre el mito, la violencia y la palabra poética" respectivamente. Entonces, estos personajes hacen referencia a la *femme fatale* de la novela negra, a la amante del folletín o a Kundry (Irene), al vínculo ideología/violencia a través de los casos clínicos de Lacan (Claire) o a la identificación con la poeta rusa Ajmátova y su asimilación simbólica (Oksana).

Por otro lado, el tratamiento del narrador en la *Trilogía* se realiza conforme a la incertidumbre y la metaficción y comienza con la exposición de aquellos rasgos que contextualizan la narración de Links, Quevedo y Yuri como las versiones de un loco, un mentiroso y un asesino. De acuerdo con esta idea, la escritura de los tres narradores está determinada por una triple significación: el motivo del encierro según la dialéctica con el poder, la escritura como memoria y justificación vital y el simbolismo que los tres adquieren en la época histórica de la que son testigos. Seguidamente, incluyo un subapartado para examinar la participación de estos personajes como voces de la incertidumbre, en el sentido de ser primeras personas con una voluntad subjetiva definida que inducen al lector a creer en unos discursos parciales e interesados. Finalmente, otra característica inherente a los narradores es la introducción de la metaficción en las novelas;

gracias al trabajo de Catalina Quesada, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, que reúne las principales aportaciones teóricas sobre la materia, he podido realizar un breve recorrido sobre ciertos aspectos metafictivos a modo de introducción de la exégesis específica de las tres novelas de Volpi. Así pues, "*En busca de Klingsor*: la paradoja de un mentiroso" incluye un pequeño tratado sobre metaficción que condiciona la lectura; "La parodia metafictiva de *El fin de la locura*" refleja más si cabe esta particularidad por medio de la escritura abismada y multitud de recursos metafictivos; y "*No será la Tierra*: la recreación metafictiva del reportaje periodístico" perfecciona la estructura de cajas chinas, además de la inclusión de elementos que revelan el artificio literario.

No puedo concluir el diseño del proyecto narrativo de Volpi sin considerar su literatura como una búsqueda de conocimiento que le hace apostar claramente por lo dialógico en aras de una heterogeneidad discursiva capital en su narrativa. Teniendo en cuenta esta multiplicidad, he incluido tres subapartados que abordan esa búsqueda desde ópticas diferentes; por ejemplo, *En busca de Klingsor* desarrolla una aventura mitológica en torno a su protagonista, Bacon, conforme al sustrato del *Parsifal* presente en las páginas de la novela y basándome en los trabajos de Villegas, Campbell y Vogler sintetizo los principales retos a los que se enfrenta el personaje para adquirir una nueva identidad. En el caso de *El fin de la locura*, la analogía entre Aníbal Quevedo y Don Quijote es mucho más sutil y existen multitud de similitudes entre ambos, de forma que a veces se fusionan sus universos narrativos en una cosmovisión semejante de la realidad. Y para finalizar, *No será la Tierra* persigue la esencia de lo humano por medio de los códigos de la Inteligencia Artificial y su propósito de recrear la mente y la conciencia del ser humano, al mismo tiempo que plantea toda una lucha genética simbolizada por los personajes que buscan su propia supervivencia.

- La última sección de esta tesis doctoral, "Realidad y ficción. Deconstrucción del discurso de poder" se centra en la dialéctica individuo/poder como temática esencial de la *Trilogía* de Jorge Volpi. Como punto de partida, he incluido un apartado introductorio que resume el tratamiento del poder en la teoría literaria del autor, sus claves y sus influencias, basadas en los trabajos de Foucault y Marcuse, sobre todo. Por lo tanto, la exégesis textual de las tres novelas se realiza atendiendo a esas dos coordenadas principales y en los apartados siguientes centraré el análisis del poder de acuerdo a la identificación foucaultiana de 'intelectual universal' e 'intelectual específico', mientras que el estudio de Marcuse sobre la sociedad tecnológica considera que la represión contra el individuo es

realizada igualmente por las grandes metanarrativas del siglo XX: el capitalismo, el fascismo nazi y el marxismo soviético. Atendiendo a esta idea, en el "Universo científico e intelectual: una cuestión ética en torno al nazismo y el comunismo" focalizo el tema en la manipulación política de la ciencia en *En busca de Klingsor* y *No será la Tierra*, así como en el debate ético que surge alrededor de los científicos y su saber. Sin embargo, es quizás en "*El fin de la locura* y la visión desideologizada de la izquierda revolucionaria" donde esta línea argumental es tratada con mayor profundidad en relación con el intelectual y su acercamiento a la autoridad. El cuarto apartado, "*No será la Tierra*: la economía neoliberal y el fenómeno de la antiglobalización" contrapone dos luchas determinadas que tienen que ver con las consecuencias del capitalismo y el activismo antisistema. Sobre todas estas cuestiones planea la reflexión que suscita la libertad del ser humano, en permanente conflicto con fuerzas externas que coartan su responsabilidad y su libre albedrío. Por esta razón cierro el tema del poder y de la tesis en general con una serie de consideraciones sobre el Mal en la novelística volpiana, a raíz de los estudios de Rüdiger Safranski o Hannah Arendt. Aunque si la *Trilogía* es una explicación al Mal, también es una contrautopía por la desestructuración de las grandes utopías del siglo XX deconstruidas por el autor en su universo narrativo.

- Finalizo este repaso de la estructura de este proyecto doctoral con las conclusiones pertinentes y una bibliografía dividida únicamente en dos secciones: una general, que contiene todas las referencias que aparecen en este trabajo, más otras de consulta, y la que abarca específicamente la producción de Volpi, segmentada a su vez en tres partes: la correspondiente a sus novelas, la de sus ensayos y, por último, los artículos y capítulos de libro. La preferencia por una bibliografía general ordenada alfabéticamente y no una temática tiene su razón de ser en un sistema de búsqueda mucho más sencillo y directo, puesto que de esta manera sólo hay que tener en cuenta un criterio de búsqueda, el alfabético, y no dos, temático y alfabético. Asimismo, no puedo concluir esta presentación sin mencionar dos referencias bibliográficas que son decisivas en esta investigación; una es el estudio de Eloy Urroz, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, que sienta las bases de su novelística gracias a un profundo conocimiento tanto de su obra como de su autor (recuérdese que ambos formaron parte de esa "amistad literaria" que fue el *Crack*). El segundo de los críticos a citar es Tomás Regalado, ya mencionado en estas páginas, a quien esta tesis le debe mucho; son numerosos los estudios que ha dedicado a la obra literaria de Volpi y, en concreto, *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura* es hasta la fecha la

publicación más completa y exhaustiva sobre el escritor mexicano. Las investigaciones del crítico salmantino son el germen de este proyecto doctoral y le sitúan como el mayor conocedor de la narrativa de Volpi.

Una vez contextualizado el autor y su obra, justificado el tema y presentada la estructura de este trabajo de investigación, así como las principales aportaciones bibliográficas, los objetivos que persigo en este estudio de la obra de Volpi son los siguientes:

− Contextualizar la narrativa del autor en el eje delimitado por Regalado entre la novedad y lo antiguo mediante dos "diálogos" representativos, uno con la tradición y otro con la posmodernidad.

− Proporcionar una visión de Volpi como teórico y ensayista que profundiza en la literatura hispanoamericana desde un punto de vista crítico, que a su vez le permite ofrecer una nueva etiqueta identificativa, "narrativa hispánica de América Latina", y sintetizar sus tendencias principales.

− Englobar el arte de la novela de Volpi en la identificación de los principales rasgos que diseñan su proyecto narrativo, de acuerdo a las unidades espacial, temporal, estructural o relativa a los personajes.

− Desentrañar el concepto volpiano de "los libros del caos" como forma posmoderna de entender la literatura y de aunar ciencia y narrativa.

− Especificar en qué consiste el cronotopo "cero" del que parte Volpi y su aplicación en las novelas que componen la *Trilogía*.

− Analizar el entramado estructural y estilístico de dichas novelas, conforme a la heterogeneidad característica de la escritura de Volpi, que no se encasilla en un único modo de narrar.

− Perfilar el complejo *dramatis personae* de estas tres novelas siguiendo el concepto de "ego experimental" de Kundera, que me permitirá englobar a los principales personajes según sean modelos y arquetipos.

− Revisar el papel de los narradores de la *Trilogía* por su peso específico en el desarrollo de la misma, puesto que, como trataré de demostrar, su escritura está condicionada por la incertidumbre de su discurso y la metaficción como recurso principal.

− Profundizar en la noción de Volpi de una literatura como búsqueda de conocimiento paralela a una búsqueda de la esencia del ser humano.

− Deconstruir el discurso de poder de la *Trilogía* desde la óptica de los estudios de Foucault y Marcuse para delinear el radio de acción del intelectual/científico específico e intelectual/científico universal en el marco de las metanarrativas del siglo XX representadas en las novelas, como el nacionalsocialismo alemán, la izquierda y el marxismo soviético y el neoliberalismo.

− Comprobar cómo la literatura de Volpi se configura en torno a una poética del Mal, con el drama de la libertad humana de telón de fondo y cómo esta temática perfila en su *Trilogía* una revisión utópica determinada.

A la luz de estas consideraciones, el propósito es claro y a la vez ambicioso, porque afrontar la novelística de Volpi es como adentrarse en un laberinto en el que no tenemos escapatoria. Su obra literaria, como ha declarado en múltiples ocasiones, se configura como un potente virus preparado para infectar al mayor número de mentes posible y bajo el imperativo de "tan solo conecten" el lector se ve obligado a poseer una enorme competencia lectora para entrever las trampas, las bifurcaciones, los dobles sentidos, los diferentes niveles… La apuesta por una novela total y ambiciosa que cree un universo literario por sí mismo es meta de la narrativa del autor, quien busca construir obras reflexivas, cuestionadoras y ambiguas que nos faciliten a nosotros como lectores enfrentarnos a la realidad con la misma voluntad crítica. Soy consciente de que mi objetivo es pretencioso y mi objeto de estudio terriblemente múltiple y dispar; por eso asumo las posibles faltas de mi trabajo y mi osadía, porque como decía Althusser en las páginas de *El fin de la locura*: "Ellos me piden algunas palabras para justificar mi alusión, y su objeto. Heles aquí: algunas palabras donde haría falta un libro" (Volpi, 2003: 130).

I

JORGE VOLPI Y LA “NARRATIVA HISPÁNICA DE AMÉRICA LATINA”

Que del Crack *sólo hablen las obras*
Vicente Herrasti

La literatura de Jorge Volpi es fruto de una profunda reflexión sobre la realidad por parte del autor mexicano, quien asimila la tradición cultural de la que procede para reinventar nuevas formas de novelar en lo que Tomás Regalado ha denominado "la tradición de la ruptura". Teniendo como base esta premisa, el primer apartado que inicia este proyecto está estructurado en una serie de secciones que buscan situar a Volpi en el panorama literario universal, no solo como escritor, sino también como pensador y ensayista. Para ello he sintetizado las claves que forjan la identidad del autor de *La tejedora de sombras* y que conforman una trayectoria formativa y profesional meditada, intensa y laboriosa. Así pues, la literatura volpiana tiene su razón de ser en una sólida y extensa formación en la que es importante la herencia cultural familiar, los estudios filológicos y filosóficos y una inteligencia sobresaliente que le hace destacar por encima de la media. El encuentro con personas influyentes como Ignacio Padilla y Eloy Urroz y el intercambio de experiencias y puntos de vista entre los compañeros del germen del Crack figura como otros de los aspectos que contribuyen a forjar la identidad literaria de Volpi. Otro de ellos es su carrera de Derecho y los diferentes cargos ejercidos, que le confieren un conocimiento del poder y la autoridad muy relevante de cara a su proyecto literario. Éste, según el contexto formativo de Volpi, se dispersa en varias líneas con un común denominador: la literatura como búsqueda de conocimiento y exploración de los límites de la realidad. A partir de este punto, su producción novelística incluye obras que se insertan

en la tradición literaria mexicana, como *A pesar del oscuro silencio*, otras que apuntan hacia una temática universal, como las que integran la *Trilogía* o novelas cortas y ensayos que condensan el arte de novelar de Volpi, al tiempo que analizan desde una postura crítica el panorama literario actual.

Entendido este contexto formativo y profesional en el que se desarrolla el quehacer literario del autor, la segunda parte de este apartado se centra en establecer las coordenadas novelísticas de Volpi, enmarcadas entre dos tradiciones: la que le es propia y aquella que abre las puertas a un presente posmoderno. Es lo que Regalado identifica como "un concepto universal de tradición" (Regalado, 2010: 446) que plantea la asimilación de la cultura precedente y su renovación. Para ejemplificar esta doble postura he incluido dos estudios determinados, dos diálogos, uno con la tradición y otro con la posmodernidad. El primero de ellos se inicia con un breve debate acerca del posicionamiento de las nuevas generaciones respecto de los escritores del boom, del cambio de rumbo de una literatura inmersa en la era de los mass-media y la globalización, de la tecnología y el cosmopolitismo más urbano. Dicho en otras palabras, nos hallamos ante el cambio de paradigma en la literatura latinoamericana, que entra de lleno en la era posmoderna de la mano de los escritores de la década de los 70 en adelante. El texto de Volpi que analizo páginas más adelante, "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes", supone un ejercicio práctico de la visión (y el peso) de la tradición literaria en los escritores de hoy en día, de su revitalización y asimilación, en definitiva, de una herencia cultural incalculable. Seguidamente, centro las coordenadas de Jorge Volpi en la esfera posmoderna y la experimentación de canales como Internet, que posibilitan nuevas dimensiones creativas y distorsionan la relación escritor/lector en una comunicación horizontal en la que éste último tiene una mayor importancia. La redacción de *El jardín devastado* en formato blog supone una incursión en los nuevos modos posmodernos de narrar y para su autor es una forma directa de relacionarse con los lectores, de experimentar con ellos y también con su escritura.

La última de las secciones que forman este apartado aborda la faceta más intelectual de Volpi y sus trabajos sobre la literatura latinoamericana. En este sentido, en la contextualización de su obra narrativa, parto de un estado de la cuestión que ahonda en los nuevos rumbos del panorama literario hispanoamericano. La propuesta de Volpi se posiciona en torno a una idea de América Latina alejada de conceptos identitarios tradicionales y en consonancia con una mirada global que deslocaliza obras y autores. Como intelectual y teórico su propuesta es clara y cree necesario plantear una nueva

etiqueta identificativa que refleje el carácter global al que tiende la literatura latinoamericana: “narrativa hispánica de América”, cuyo modelo es Roberto Bolaño, referencia casi obligada para todos los escritores hispanoamericanos. De los estudios de Volpi, además de otros teóricos relevantes como Francisca Noguerol, Daniel Noemí, Juan Gabriel Vásquez, Paz Soldán, Jesús Montoya o Ángel Esteban, he podido deducir una serie de tendencias dentro de la heterogeneidad que supone la literatura latinoamericana. Así, por ejemplo, destacan aquellas propuestas que siguen las líneas trazadas por el llamado postboom, que revitaliza géneros como el policial o el folletinesco para revisar la historia, los mitos o los discursos oficiales; o los denominados hijos de la globalización, que se decantan por una literatura descentrada y múltiple, propia de la era neoliberal; en la producción novelística hispanoamericana de estos años también sobresale el revisionismo político, una nueva mirada sobre la violencia y la memoria con la perspectiva que da el tiempo en una zona que históricamente ha sido muy sensible a las transformaciones sociales; y por último, para culminar esta panorámica de la “narrativa hispánica” en la que se inserta la obra de Volpi, destacan los fenómenos emergentes, la fusión de la ficción con otros géneros no fictivos y la recuperación de la línea fantástica en la tradición de Borges, Fuentes o Cortázar.

1.1. Trayectoria formativa y profesional.

Cuando hablamos de la formación de un escritor tenemos en cuenta una serie de factores, como son la educación, la predisposición personal y familiar o simplemente el azar, que contribuyen a la forja de su carácter creativo y, en el caso de Jorge Luis Volpi Escalante se conjugan para configurar el semblante no sólo de uno de los autores más importantes en el ámbito hispánico, sino también de un intelectual de relevancia internacional. Eloy Urroz[3], al sintetizar la biografía del autor de *El temperamento melancólico*, señala la importancia que tiene para Volpi el contexto vital en el que ha surgido su obra: "Unamos obra y biografía con el fin de observar (y detectar) hasta qué punto una depende de la otra" (Urroz, 2000: 38). De hecho, Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana[4] (2003: 55-92) han realizado todo un imaginario de aquellos factores que han contribuido a la formación de Volpi, nacido el 10 de julio del paradigmático año de 1968 en México D.F., primogénito de dos hermanos e hijo de Gladys Escalante y de Jorge Luis Volpi, cirujano de profesión. El primero de los factores señalados por Castañeda y Santajuliana es de índole circunstancial, y es que el escritor pasó su niñez, de los tres a los quince años, aquejado de una afección asmática, enfermedad que provocó la sobreprotección de sus padres. Durante su convalecencia disfrutó de la extensa biblioteca familiar, gracias sobre todo a que sus progenitores le inculcaron su gran afición por la música y la lectura, que sin duda contribuyeron a la creación de un bagaje cultural incalculable, que al fin y al cabo es uno de los mayores capitales con los que cuenta el escritor mexicano para su creación literaria. El ambiente cultural italianizante vivido en su hogar contribuye, según Urroz, a la formación de Volpi como "un hombre del Renacimiento –específicamente Leonardo. Esto probablemente va a derivar –y a notarse– en sus obras cuando encontremos a un novelista obsesionado por cubrir distintos registros de la cultura, el arte y las ciencias: la historia, la filosofía, la política, la antropología, el derecho, las matemáticas, la física, la química, la música, el cine, etc." (Urroz, 2000: 39), todo un afán totalizador visible en su obra narrativa, que tiene por objeto la identificación con un conocimiento completo, un "conocimiento *raciovital* orteguiano empeñado en comprender e interpretar *toda* su circunstancia" (Urroz, 2000: 39). Pero además, Castañeda

[3] Urroz, Eloy (2000), *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México D.F.: Editorial Aldus.

[4] Sigo la publicación de *La generación de los enterradores II* (2003), México D. F.: Nueva Imagen, cuyo estudio fue realizado a partir de una entrevista modelo (pp. 50-54) a diversos autores, además de Jorge Volpi, como Mario González Suárez, Ana García Bergua, Ricardo Bernal, Ignacio Padilla, Ana Clavel, Cristina Rivera Garza, Susana Pagano, Pedro Ángel Palou, Patricia Laurent Kullick y David Toscana. Posteriormente este trabajo se incluyó en la antología *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (2004).

y Santajuliana opinan que la inclinación del escritor mexicano hacia las letras hunde sus raíces en su bisabuelo Volpi,

> escultor italiano y también marmolero, [que] llegó a México contratado por Porfirio Díaz para traer el mármol y ayudar en la construcción de El Palacio de las Bellas Artes. El bisabuelo Volpi formó así parte de la élite artística del régimen porfirista, participando además en la edificación de El Hemiciclo a Juárez, de El Museo Nacional de Arte, y de otros monumentos de la época. Aunque el destino de la fortuna Volpi es uno de los misterios de las de por sí siempre nebulosas historias de los dineros familiares, su aura fue suficiente para heredar de generación en generación, si no ya capitales económicos, el gusto y la cultura. (Chávez Castañeda y Santajuliana, 2003: 65)

Posteriormente, su paso por la escuela marista le proporcionó el acceso a una educación de élite, además de conocer a personas que resultan muy importantes para su trayectoria literaria, como Eloy Urroz, que junto con Ignacio Padilla forman el inicial trío de lo que posteriormente se denominaría el *Crack*, con quienes coincide en una certamen cuentístico en el Centro Universitario México (CUM)[5]. Si su afán de conocimiento le llevó en primaria al estudio de la geografía, los mapas históricos y la épica, en secundaria Volpi se impuso como objetivo escribir una enciclopedia sobre la Edad Media y a los catorce años ya tenía la introducción y el esquema de los diez volúmenes que la integrarían. Este proyecto inacabado dio origen a otra meta: leer la filosofía del medioevo, sobre todo los Padres de la Iglesia[6] y dar comienzo a una nueva faceta filosófica, en la que se acercó a las obras principales de los grandes filósofos, desde los presocráticos hasta Wittgenstein. Además, con motivo de la primera gran crisis existencial de su vida, en esta ocasión de carácter religioso, leyó y analizó a los detractores de la iglesia católica hasta desembocar en el siglo XIX con la figura de Nietzsche, filósofo que, como ha manifestado el propio Volpi en numerosas ocasiones, le cambió la vida hasta el punto de declararse agnóstico desde entonces. Asimismo, como dato anecdótico, su currículum formativo se erige como un ejemplo paradigmático de su inclinación innata para el estudio:

> Estudios de primaria en el Instituto México. Promedio 10.
> Estudios de secundaria en el Instituto México. Promedio 10.
> Estudios de bachillerato en el Centro Mexicano Universitario. Promedio 10.
> Estudios de licenciatura en Derecho en la UNAM. Promedio 9.2.
> Estudios de maestría en letras mexicanas en la UNAM. Promedio 9.2 y medalla Alfonso Caso al mejor promedio de posgrado en la UNAM. (Chávez Castañeda y Santajuliana, 2003: 73-74)

[5] En este prestigioso centro habían cursado estudios otros ilustres como Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Gonzalo Celorio o Hernán Lara Zavala.
[6] Quiso acceder a estas lecturas en lengua original y para ello invirtió dos años en el estudio del latín.

No solo eso, su talento se ve reforzado también por otros factores simbólicos como los idiomas, puesto que habla cinco y lee siete. Asimismo, en el citado CUM, a los dieciséis años, se forjó la amistad entre Padilla, Urroz y Volpi mediante una serie de tertulias literarias, al mismo tiempo que se desarrollaba una formación mutua basada en lecturas comunes y comentarios de las mismas. Cuando cursó tercero de preparatoria formó parte del grupo "Alfonso Reyes"[7] con una evidente inclinación política; incluso crearon una revista y pactaron cursar estudios de derecho. En 1986, poco antes de que Eloy Urroz iniciara un viaje por Israel, Egipto y otros países europeos, Jorge Volpi contaba 18 años y hasta la fecha sólo había escrito una obra teatral, *El libertante. Juicio de un hombre y un pueblo* (1985), imposible de llevar a escena por su extensión. Es entonces cuando ambos amigos hacen una apuesta, "escribir una novela y llamarnos por teléfono cuando la tuviéramos lista"[8] (Urroz, "Historia…"). Durante su ausencia Urroz publicó su segundo poemario, *Ver de viento* (1988), y empezó el siguiente, *Sobre cómo apresar la vida de las estrellas*, sin dedicarse a la apuesta sostenida con Volpi, quien sí terminó su novela, nunca publicada, cuyo tema principal era el personaje de Zapata y que tuvo varios títulos, alguno de los cuales son *Ese lento y silencioso poder del olvido* o *El olvido amargo*. Durante esta época escribe además otras dos novelas que permanecen inéditas en la actualidad: *El eterno suplicio de Demetrio Santos* (1987) y *La carcajada de Satán* (1989), además de otra sin publicar que data de 2001, *Utopía*.

En 1991 aparece *Pieza en forma de sonata, para flauta, oboe, cello y arpa, Op. 1*, un volumen de cuentos cuyo título ya prefigura una de las obsesiones del autor a lo largo de su trayectoria, la música, y que "reflexiona sobre la enfermedad que produce la música en sus intérpretes, que tiene un ímpetu obsesivo de alcanzar la ejecución perfecta de su instrumento musical, como si fuese una especie de destino sexual" ("Jorge Volpi gana…", 2009)[9]. Este interés es uno de los capitales heredados de su padre, quien le inculcó al joven Volpi su pasión por la música y el arte, que con el paso de los años derivó en un entusiasmo vehemente, sobre todo por la ópera y Verdi en particular. Tan sólo un año después, en 1992, sale a la luz *A pesar del oscuro silencio*, novela sobre la figura del poeta Jorge Cuesta. Las motivaciones que dieron lugar a esta obra fueron bastante particulares; en 1990 Volpi acaba de regresar de su primer viaje a Europa para continuar con sus estudios de Derecho, presionado sobre todo por sus amigos en aras de asegurar su futuro

[7] Influenciado por el Ateneo de la Juventud.
[8] Urroz, Eloy, "Historia personal con las furias", <www.transatlantic.uwo.ca/general/intranet/pdf/**Urroz_Furias**.pdf>
[9] "Jorge Volpi gana el Premio Mazatlán de Literatura 2009" (2009), *La Jornada*, 4 de febrero.

profesional, aun habiendo tomado la decisión de dedicarse a la literatura a los dieciséis años.

Efectivamente, Jorge Volpi ingresó en la Facultad de Derecho de la UNAM, donde sufrió la segunda crisis existencial de su vida, esta vez de tipo vocacional, sobre sus estudios de jurisprudencia. Sin embargo, esto no evitó que ocupara varios cargos políticos que sin duda contribuyeron a forjar su figura como intelectual. Así, de 1992 a 1994 es Secretario de Acuerdos del Procurador General de Justicia del Distrito Federal; en 1994, asesor del Procurador General de la República y del Director General de Coordinación de Entidades Federativas de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público; y en 1995 fue Director de Publicaciones de la Secretaría de Gobernación. No obstante, la crisis vocacional sufrida tras sus estudios de Derecho acabó siendo el detonante para que Jorge Volpi iniciara nuevos estudios, en esta ocasión de Filología Hispánica, en la Universidad de Salamanca junto a su amigo Ignacio Padilla, donde adquirió el grado de doctor bajo la tutela de Carmen Ruiz Barrionuevo con la tesis *Vida intelectual, literaria y política en México, 1994: una lectura filológica del alzamiento zapatista en Chiapas*. Durante esta época sufrió su tercera crisis, en esta ocasión de fe literaria, motivada por el fracaso en su intento por publicar artículos y colaboraciones en diversos medios, hasta que el año 1999 le sorprendió con la consecución del restaurado Premio Biblioteca Breve concedido a su obra *En busca de Klingsor*.

A finales de ese mismo año la editorial Plaza & Janés le ofreció escribir una novela de viajes sobre una isla de su elección y durante un mes residió en Patmos, donde surgió su novela *El juego del Apocalipsis. Una viaje a Patmos* (2000). Posteriormente fue profesor invitado en las universidades de Emory (Atlanta) y Cornell (Ithaca); en 2001 fue nombrado agregado cultural de México en París, puesto de gran tradición en su país, que abandonó para ser director del Canal 22 en México, un medio televisivo referente en la cultura mexicana. En 2011, Jorge Volpi abandonó su cargo en la televisión para ser agregado cultural en Italia, un plan que se vio truncado porque su nombramiento se rechazó por recortes presupuestarios según el gobierno mexicano, por represalias debido a unas manifestaciones públicas, según Jorge Volpi. En cualquier caso, la polémica que se sucedió tras la concesión del nombramiento provocó que el gobierno se retractara y volviera a ofrecerle el puesto a Volpi, quien finalmente se negó a aceptarlo.

Su obra se completa con la finalización de las dos novelas que habrían de formar la denominada *Trilogía del siglo XX*: *El fin de la locura* (2003) y *No será la Tierra* (2006), un vasto proyecto narrativo que recoge las principales influencias del escritor y aúna los

recursos y obsesiones literarias que habrán de caracterizar su obra. Durante los años posteriores, son dos las novelas cortas que salen a la luz, *El jardín devastado* (2008) y *Oscuro bosque oscuro* (2010); la primera de ellas surge después de experimentar con su escritura en formato blog, una innovación literaria que se estudiará en este trabajo como vertiente narrativa situada en la posmodernidad. La segunda novela corta es una historia de terror ambientada en la Segunda Guerra Mundial que experimenta con la prosa poética mediante la subversión de los cuentos infantiles tradicionales de los hermanos Grimm. Tan solo un año después, en 2011, sale a la luz el recopilatorio *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, volumen que recoge tres obras ya publicadas anteriormente, *A pesar del oscuro silencio*, *Días de ira* y *El juego del Apocalipsis*, y que, según Volpi, son un elogio "a la media distancia" (Volpi, 2011: 9)[10], obras a medio camino entre el cuento y la novela. Posteriormente, en 2012, Volpi publica su última novela hasta la fecha, *La tejedora de sombras* (2012), ganadora del V Premio Iberoamericano Planeta-Casa de América de Narrativa 2012, una obra en la que el escritor mexicano novela "una historia de amor, pero por supuesto una historia de amor tortuosa y trágica" (Volpi, 2011: 93)[11] protagonizada por Christiana Morgan y Henry Murray, en la que el psicoanalista Carl Jung cobra un protagonismo especial. La protagonista femenina es descrita por el autor como "una mujer llena de talento, curiosidad, ideas, torbellinos; una mujer a la que le tocó vivir justo antes de la liberación femenina, y que se ve obligada a inspirar al hombre que ama, pues nadie le reconoce la capacidad de crear ella misma. Y, aun así, lo hace hasta las últimas consecuencias" (Volpi, 2011: 93).

Además de su obra narrativa son varios los ensayos que completan la trayectoria de Jorge Volpi, como *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998), un trabajo que busca ser "una bitácora de la actividad literaria y política que numerosos escritores y artistas mexicanos emprendieron ese año" (Volpi, 2006: 18)[12], el año en el que nació el escritor y que marca generacionalmente a los escritores de su país. Tiempo después sale a la luz *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994* (2004), un repaso del alzamiento zapatista en Chiapas en 1994, las causas que lo propiciaron, sus características, una semblanza del subcomandante Marcos y el valor de su voz como contradiscurso del poder. El siguiente ensayo, *Mentiras contagiosas*, se publica en 2008

[10] Volpi, Jorge (2011), *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
[11] Volpi, Jorge (2011), "En altamar", Madrid: *ABC Cultural*, nº 1000, 4 de junio, pp. 92-93.
[12] Volpi, Jorge (2006), *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México D.F.: Editorial Era.

como una recopilación de artículos que sintetizan parte de su teoría literaria; el concepto de novela como virus, la influencia decisiva de Cervantes, la nueva mirada sobre la literatura hispanoamericana actual o los retratos de Guillermo Cabrera Infante, Juan García Ponce, Jorge Cuesta, Sergio Pitol o Bolaño son algunas de las temáticas que vertebran este trabajo. En 2009 Volpi se hace con el II Premio Iberoamericano Debate-Casa de América 2009 con el ensayo *El insomnio de Bolívar*, un proyecto clave en su carrera como intelectual destacado de las letras latinoamericanas. En este ensayo su autor desmonta la imagen literaria tradicional de Hispanoamérica, analiza el panorama literario actual y propone una nueva etiqueta identificativa, "narrativa hispánica de América Latina", que asuma las nuevas condiciones posmodernas que caracterizan a los escritores de las generaciones de hoy frente a los que integraban el boom. Asimismo, como es habitual a lo largo de la trayectoria de Volpi, en 2011 cambia el tono de sus reflexiones y centra su siguiente ensayo, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, en el estudio de la conciencia humana y su relación con la ficción.

Su trayectoria formativa y profesional se completa con su colaboración en importantes medios, como los diarios *Reforma* y *El País*, además de su blog en *El Boomeran(g)*, faceta que combina con su nuevo puesto como director del *Festival Cervantino* desde marzo de 2013, el festival cultural más importante de América Latina que se celebra desde hace cuatro décadas en Guanajuato. El importante papel de intelectual que Volpi ejerce en el panorama literario internacional es recompensado por una colección de premios que sitúan al escritor mexicano en primera línea de las letras latinoamericanas. Me refiero a galardones como el Premio Plural de Ensayo, obtenido cuando contaba con tan solo veintitrés años, y no mucho tiempo después, en 1999, su obra *En busca de Klingsor* fue distinguida con numerosos premios, como el ya mencionado Biblioteca Breve de Seix Barral, el Deux Ocèans y el Grinzane Cavour, además de la Mejor Traducción del Instituto Cervantes de Roma en 2002. Su faceta de intelectual ha sido reconocida por el Premio Mazatlán de Literatura en 2009 por su ensayo *Mentiras contagiosas*, fecha en la que también consiguió el Premio Debate Casa de América con un ensayo que traza las coordenadas históricas y culturales de la Hispanoamérica actual, *El insomnio de Bolívar*. 2009 fue también el año en el que obtuvo el prestigioso Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, concedido por la Universidad de Talca, en Chile, por el conjunto de su obra literaria y en el 2011 es considerado por la revista *Foreign Policy* como una de las diez personalidades más influyentes del pensamiento iberoamericano, además de conseguir ese mismo año la Real Orden de Isabel la Católica por el gobierno español.

De lo anterior se deduce que la figura de Jorge Volpi como intelectual hispanoamericano es una de las más prestigiosas de la literatura occidental, no sólo por el extenso proyecto narrativo que lo avala, sino también por su posicionamiento como teórico y su compromiso con la cultura de su tiempo. Fiel heredero de una de las épocas más brillantes de la literatura latinoamericana, Volpi construye su narrativa según un concepto de novela que lo abarca todo, que sugiere todas las posibilidades y motiva una reflexión en plena era de la posmodernidad, cuando asistimos al fin del objetivismo y la visión unívoca de la realidad. Su extensa formación y su inclinación natural al conocimiento son las piedras sobre las que se asienta su proyecto literario, rico en temáticas, estilos, recursos y experimentalismos formales encaminados a formar esa literatura profunda de la que aboga desde sus inicios. Escritor, ensayista, comentarista, profesor, director de instituciones culturales de diversa índole, Volpi se erige como intelectual cuyo compromiso radica en una defensa del conocimiento como libertad del ser humano.

1.2. Entre la novedad y lo antiguo. Coordenadas de la literatura de Jorge Volpi[13].

La obra literaria del escritor mexicano participa de una doble tradición cultural, aquella a la que pertenece y esa otra que él y los escritores de su generación en cierto modo inician. El enclave de Jorge Volpi en ambas tradiciones ha sido trazado por Tomás Regalado, quien sintetiza la identidad del escritor en relación con el acervo cultural en el que se asienta, punto de partida, a su vez, de la renovación y revisión que suponen sus trabajos narrativos. Por eso mismo es partidario de "un concepto universal de tradición sometida a una voluntad crítica no circunscrita a limitaciones geográficas, cronológicas o literarias" (Regalado, 2010: 446)[14], que supera la tradicional dicotomía entre localismo y universalismo. Entendida la trayectoria de Volpi como asimilación y renovación, el crítico salmantino realiza un recorrido a lo largo de su obra para señalar los principales motivos que anclan al autor a su pasado cultural, al mismo tiempo que lo revitalizan.

Así pues, si situamos en primer término su obra ensayística, englobada por *La imaginación y el poder*, *La guerra y las palabras*, *Mentiras contagiosas*, *El insomnio de Bolívar* y *Leer la mente*, vemos que el común denominador es la fusión entre novela y ensayo[15], base de la teoría literaria volpiana, además de resituar al intelectual como figura clave contra el poder establecido. A continuación se abre una etapa inicial con las novelas *A pesar del oscuro silencio*, *Días de ira* y *La paz de los sepulcros*, obras en las que el escritor se acerca a la tradición literaria mexicana mediante una postura crítica al mismo tiempo que rinde homenaje a su pasado cultural, como se aprecia en la temática de estas tres novelas, que se corresponde con tres momentos cumbre de las letras mexicanas, a saber: el grupo Contemporáneos, cuya figura de Jorge Cuesta es la referencia visible de *A pesar del oscuro silencio*, el Ateneo de la Juventud, presente en *La paz de los sepulcros* al ser heredera de *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, miembro del Ateneo, y la Generación de Medio Siglo, porque también existe toda una relación intertextual entre *Días de ira* de Jorge Volpi y *Farabeuf* de Salvador Elizondo, integrante de dicha

[13] El epígrafe del apartado sirve como pequeño homenaje a la tesis doctoral de Tomás Regalado, *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura* (2009), cuyo marco teórico sirve de contextualización al mismo.

[14] Regalado López, Tomás (2010), "Historia de una pasión crítica: Jorge Volpi o la escritura del cuestionamiento", en Olea Franco, Rafael (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana*, México D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 445-467.

[15] Añade Regalado que "En el caso de Volpi, la escritura de ensayos, a veces cercana a la ficción imaginativa, no puede desligarse de su obra narrativa, estructurada a partir de un esquema inspirado en la *Gendankeroman* o "novela de ideas" germana de mediados del siglo XX. El componente histórico, la reflexión filosófica y el hipertexto literario remiten a un concepto de novela-ensayo que permite la construcción de textos ficticios, mediante los cuales, aunando teoría y práctica, se postulan incógnitas que han dejado abiertas la ciencia, la filosofía, la literatura o la historia". (Regalado, 2010: 450)

generación. Pero estas novelas también participan cultural y filosóficamente de la tradición occidental, y como indica Regalado, hacen referencia al "'Silencio Místico' de Wittgenstein y el 'Eterno Retorno' de Nietzsche, en *A pesar del oscuro silencio*; el discurso teórico de *El erotismo* de Bataille presente en 'Días de ira', y la dialéctica poder-individuo, fuertemente inspirada en *Vigilar y castigar* de Foucault, en *La paz de los sepulcros*" (Regalado, 2010: 454). Asimismo, *El temperamento melancólico* supone una obra transitoria entre esta primera etapa y la *Trilogía del siglo XX* y aúna "escritura, rodaje y arte pictórico como sustrato de un mismo proceso creativo" (Regalado, 2010: 455), correspondiéndose con la teoría de la novela dialógica bajtiniana.

El proyecto de la *Trilogía* se inserta dentro de la tradición universal al volver sus ojos a escritores como Mann, Hesse o Broch, al estructuralismo francés o a la novela rusa de autores como Dostoievski, Pasternak o Tolstoi, incidiendo en la relación entre individuo y poder bajo narradores autodiegéticos que dialogan con el lector desde instituciones psiquiátricas o carcelarias. Además, señala Regalado, estas obras aportan "la comprensión del género novelístico como instrumento para explorar los vacíos que han dejado otras disciplinas científicas […] o humanísticas" (Regalado, 2010: 456). De este modo, la originalidad de *En busca de Klingsor* reside en "utilizar como motivo temático, sustrato filosófico y técnica narrativa, la transición paradigmática, propuesta por la física cuántica a principios del siglo XX y destinada a socavar los valores absolutos del objetivismo newtoniano, en virtud de una descripción del universo en términos de probabilidad" (Regalado, 2010: 456). Para la exégesis de *El fin de la locura* es necesario tener en cuenta no sólo el sustrato quijotesco, además del discurso revolucionario que en cierto modo parodia, sino también el cuestionamiento de la existencia de un pensamiento independiente al margen del poder institucional. Y *No será la Tierra*, por último, presenta, según Regalado, "un movimiento pendular que remite tanto a técnicas cinematográficas como a la velocidad de la navegación por Internet, en un estilo que pretende repetir los mecanismos de la inteligencia artificial" (Regalado, 2010: 459). Temáticamente, la novela versa sobre el libre mercado y el apogeo capitalista, con la carrera por descifrar el genoma humano de telón de fondo, y hereda rasgos de obras de la tradición universal como *Guerra y paz* de Tolstoi, *Doctor Zhivago* de Pasternak, *1984* de Orwell o *Alguien voló sobre el nido del cuco* de Kesey. Para finalizar, dentro de la trayectoria de Jorge Volpi se incluye un último grupo de novelas cortas y que su autor ha calificado de divertimentos, como son *Sanar tu piel amarga*, *El juego del Apocalipsis*, *El jardín devastado* y *Oscuro bosque oscuro*, que buscan experimentar con determinados elementos formales o con ciertas

temáticas. Tal es el caso de, por ejemplo, la primera de ellas, que ironiza sobre las relaciones amorosas en nuestra época, pero con el marco contextual de la lírica del amor cortés; u *Oscuro bosque oscuro*, que experimenta con el lenguaje mediante el uso de la prosa poética como metáfora de la utilización de la palabra por parte del poder.

Este sumario temático y estilístico de la obra literaria de Volpi sirve para apoyar la tesis de Regalado, quien conecta la literatura volpiana con lo que Octavio Paz definió en su día como "tradición de la ruptura", en el sentido de remitir a un doble paradigma, mexicano y universal, que hace que la obra de Volpi participe "de este movimiento cíclico entre el pasado y el presente" (Regalado, 2010: 462). Las coordenadas en las que se ubica su literatura quedan delimitadas dentro del panorama literario hispanoamericano actual, del que Jorge Volpi es cabeza visible, de forma que, siguiendo esta línea de pensamiento, la asimilación y renovación de las que adolece su literatura se ejemplifican en este apartado por medio de dos escrituras, el relato "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes", en el que Volpi utiliza la metáfora para mostrar su posición continuista con la tradición que le precede, y la redacción en formato blog de *El jardín devastado*, un texto posmoderno por su fragmentación que romper la tradicional relación entre autor y lector.

1.2.1. Diálogos con la tradición: Jorge Volpi y la relectura de *Aura* de Carlos Fuentes.

Es innegable que en el devenir de la literatura latinoamericana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, desde el *Boom* de los años 60 a las nuevas tendencias actuales, se han sucedido varios condicionantes que son clave para entender la literatura actual. A partir de esos años se produce en Hispanoamérica el desarrollo de los *mass-media*, que a su vez cambiaron la percepción de la realidad, un desarrollo unido en cierta forma a la revitalización de valores juveniles como la rebeldía y la espontaneidad de la que gozaron la mayor parte de los países a raíz de los movimientos de izquierda. Asimismo, los gobiernos democráticos surgidos en muchos de los países hispanoamericanos facilitaron el acceso a la educación de un número creciente de ciudadanos, aunque con el paso del tiempo este proceso derivó en la politización de la universidad y el surgimiento de la izquierda hasta la caída de las utopías y el alzamiento de regímenes dictatoriales en muchos países hispanoamericanos[16].

[16] Santiago Roncagliolo exceptúa el caso peruano, que difiere respecto a otros países de América Latina en cuanto a la temática de la violencia política y social se refiere. En primer lugar por la identidad de sus víctimas, pertenecientes en este caso a estratos sociales bajos y entornos rurales y no personas de clase media urbana o con cierta relevancia social; y en segundo lugar, los abusos de poder de las altas esferas políticas no se han producido en el seno de dictaduras, como en Argentina o Chile, sino bajo un régimen democrático:

En este contexto se gesta el aprendizaje y el bagaje cultural de las nuevas generaciones de escritores, un contexto definido por la postura educativa oficial, que se asentaba por entonces en el costumbrismo y la defensa de lo autóctono y rural, mientras que la realidad en la que vivían estos jóvenes poseía otras características totalmente diferentes, como son la vida en las ciudades y la influencia de la cultura extranjera en todas sus manifestaciones, ya sean estas literarias, musicales, artísticas, etc. Surgen así en sus narraciones los espacios urbanos y todo un conjunto de técnicas que se acercan a "las imágenes cinematográficas, los guiones, las radionovelas y telenovelas, las letras de canciones desde el rock al bolero, el lenguaje de la publicidad y el periodismo, la estética *kitsch* y cursi" (Salvador, 2009: 139)[17].

Nos encontramos ante las evidencias del posmodernismo como nuevo paradigma, en el que lo más afectado, afirma Jesús Montoya (2009: 56)[18], son las redes discursivas, la interacción entre tecnología y discurso que ha modificado lo real y su simbolización. La literatura latinoamericana contemporánea, al igual que la cultura posmoderna, busca "ir más allá de la ciudad letrada" (Montoya, 2009: 56) cuyo mundo real ya no pertenece al académico, sino a la sociedad de la información de los medios de comunicación. En este contexto surgen en la década de los 90 grupos como el *Crack* mexicano o la antología *McOndo*, que reivindican la cotidianeidad y los espacios urbanos para una literatura que necesitaba abrir nuevos cauces, según declara Roncagliolo:

> Creo que para muchos autores que hemos venido después, *McOndo* representó la posibilidad de escribir y valorar lo que conocíamos de cerca, no sólo la aventura de la enciclopedia literaria. Y a la vez, tras el derrumbe de las verdades abstractas, inauguraba una literatura de experiencias concretas y sensoriales. (Roncagliolo, 2009: 78)[19]

Quizás el mejor exponente de este cambio de visión de la realidad lo constituya el escritor Roberto Bolaño, considerado adalid de las nuevas generaciones o, como manifiesta

---

"Para los nacidos a mediados de los setenta, la democracia fue, desde que tuvieron uso de razón, un lugar sin agua, sin luz, con la costumbre del sonido de las bombas y los toques de queda, con las ventanas selladas en caso de explosión, sin permisos para salir hasta tarde por razones de seguridad. La dictadura, en cambio, coincidió con la paz y la prosperidad –insostenible pero palpable– y acabó con los desprestigiados partidos políticos y también con varias instituciones en todo nivel". (Roncagliolo, 2009: 78)

[17] Salvador, Álvaro (2009), "Apostillas a 'El otro *boom* de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta'", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 133-149.

[18] Montoya Juárez, Jesús (2009), "Literatura argentina y cultura masiva desde los noventa", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 51-75.

[19] Roncagliolo, Santiago (2009), "Cocaína y terroristas: quince años de literatura peruana", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 77-81.

Jorge Volpi, su "hermano mayor" (Vallés, 2011)[20]. Carlos Franz, al comparar la narrativa de Bolaño con la de Donoso, afirma que el primero de ellos participa de una "cultura globalizada, con su distopía mercantil de una literatura dispersa, segmentada por intereses, en lugar de ideales. No hay una literatura ni autores universales, cada libro tiene su 'nicho de mercado'" (Franz, 2009: 154)[21]. Estamos, como mencionaba anteriormente, ante un cambio de paradigma en la literatura latinoamericana, como ejemplifica *Estrella distante* de Bolaño, en la que el lector culto, que requería la literatura de escritores como Donoso[22], se transforma ahora en el poeta iniciado que practica una poesía que se desvanece, que no llega a sus lectores. Efectivamente, Carlos Wieder, poeta y piloto de las fuerzas aéreas chilenas, es como el joven Belano de *Los detectives salvajes*, como Benno von Archimboldi de *2666*, "escritores sin lectores que no sean otros escritores (o críticos, o poetas *in pectore*)" (Franz, 2009: 155). En este sentido, Franz considera que con la posmodernidad se autorrevela el nihilismo anunciado por las vanguardias, el ensimismamiento de la literatura, cada vez "más ruidosa (como un avión supersónico) y menos escuchada (como un jet más allá de la barrera del sonido)" (Franz, 2009: 155). En definitiva, "Antes era el silencio expresivo del mudito fajado y amordazado en la obra de D [Donoso], que sonaba a multitud –como ocurre con los mitos–. Ahora es el habla torrencial de los innumerables narradores parlanchines de B [Bolaño], una multitud que suena a silencio" (Franz, 2009: 155).

Con estas reflexiones pretendo dar otro paso para entender las propuestas narrativas de las nuevas generaciones de escritores, sobre todo a partir de los años 90, y analizar su posición en el panorama literario. Como punto de partida reproduzco en estas páginas el esquema que ha realizado Jorge Volpi en su ensayo *El insomnio de Bolívar* (2009: 163-164) sobre la evolución que ha sufrido el escritor latinoamericano desde el *boom* hasta la

---

[20] Vallés, María Elena (2011), "Jorge Volpi: 'La verdadera literatura siempre es comprometida'" 2 de octubre de 2011, La Coruña: *laopinioncoruña.es.*

[21] Franz, Carlos (2009), "De Donoso a Bolaño: entre el lector culto y el lector o-culto", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 151-156.

[22] El lector culto de Donoso se refiere a aquel lector sensible, que pueda leer las obras como si fueran literatura de aeropuerto, "literatura de mano para viajar con ella. Literatura aérea, light, liviana como la luz, rápida como un jet, masiva como el turismo, convencional como la aldea móvil de las convenciones ubicuas" (Franz, 2009: 153). En definitiva, la literatura como viajera, que se exporta más allá de las fronteras, sobre todo de las suyas propias, al hacerse accesible a un lector inteligente y cultivado, pero también persona común, alejada del mundo literario más inmediato, representado por los propios escritores, por estudiantes de filología o críticos literarios. Es decir, lectores que sepan interpretar obras como *Cien años de soledad* de García Márquez, *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa o *La región más transparente* de Carlos Fuentes, obras que fueron leídas por un público más extenso, por esos "legos ilustrados […] que, hasta que la hegemonía de la cultura de masas se impusiera (televisión mediante, en digamos, los años sesenta) participaba de lo que se llamaba una 'cultura general'". (Franz, 2009: 154)

actualidad, para dar pie posteriormente a la idea que Eduardo Becerra (2009)[23] sugiere sobre la tendencia existente entre los escritores de las nuevas generaciones de posicionarse respecto a la tradición que les precede.

	Antes	*Ahora*
Apariencia	Cabello largo, chaqueta de cuero, morral al hombro, *look* hippy o indumentaria típica	Cabello cortísimo, blackberry o iPhone, jeans y camisetas, *look nerd* o *cool*
Convicciones políticas	Izquierda revolucionaria	Indiferencia política y cierta simpatía por ese lugar indefinido llamado "centro"
Amistades	Presidentes y caudillos latinoamericanos, estrellas de Hollywood, artistas plásticos	Directores y actores de cine latinoamericanos, académicos gringos, edecanes de congresos literarios
Idiomas	Inglés y francés obligatorios, a veces alemán	Inglés
Formación literaria	Clásicos de aventuras (Salgari, Verne), clásicos grecolatinos, colección amarilla de Gallimard	Clásicos de la televisión (*Don Gato*, *El túnel del tiempo*, *Twilight Zone*), clásicos latinoamericanos, colección amarilla de Anagrama
Preferencias musicales	Música clásica, tango, bailes de salón, trova cubana	Música electrónica, rock independiente
Preferencias cinematográficas	Cine clásico de Hollywood, neorrealismo italiano, *nouvelle vague*, Bergman, Fassbinder, Scorsese, W. Allen	Cine independiente estadounidense, cine asiático, Tarantino, Wong Kar-Wai, González Iñárritu, Scorsese, W. Allen
Escritores favoritos en otras lenguas	Faulkner, Dos Passos, Camus, Sartre, Mann, Mailer	Auster, Amis, Sebald, Tabucchi, Magris, Murakami
Escritores favoritos en español	Borges, Vallejo, Arguedas, Neruda, Rulfo, Paz	Borges, Bolaño, Marías, Vila-Matas, Piglia
Editoriales emblemáticas	Seix Barral, Sudamericana, Joaquín Mortiz, Era	Anagrama, Alfaguara, Tusquets, Siruela

[23] Becerra, Eduardo (2009), "¿Qué hacemos con el abuelo? *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 165-181.

Premios literarios	Biblioteca Breve, Rómulo Gallegos	Biblioteca Breve, Herralde, Alfaguara
Residencia fuera de sus países	Universidades estadounidenses, Londres, Barcelona, París, México, D.F.	Universidades estadounidenses, Barcelona, Madrid
Agentes	Carmen Balcells	Antonia Kerrigan, Guillermo Schavelzon
Peculiaridades	Realismo mágico, realismo, literatura fantástica	Realismo, ciencia ficción
Enemigos	Nacionalismo e imperialismo, otros grupos literarios	Globalización, otros grupos literarios
Aspiraciones	Premios, reconocimiento internacional, convertirse en conciencia de América Latina, pureza literaria	Premios, reconocimiento internacional, dinero
Actividades paralelas	Conferencias, periodismo, columnas de análisis político, diplomacia	Blogs, columnas de literatura, clases universitarias
Temas principales	América Latina	?

Al margen de las posibles simplificaciones, que las hay, me interesa destacar el cambio sociocultural que se ha dado entre unas generaciones y otras, cambio que al fin y al cabo corre paralelo a los tiempos y que motiva un punto de vista literario diferente. Ni el contexto político es el mismo, ni tampoco la formación literaria y cultural, de ahí que haya existido un debate, que parece estar superado, en torno al importante peso que ejerce el *boom* como sistema literario imperante y las propuestas de los nuevos escritores, quienes se han visto obligados a desmarcarse como un primer paso de autoafirmación del nuevo paradigma que pretenden instaurar.

Este posicionamiento, como mencionaba anteriormente, es el que ha estudiado Eduardo Becerra (2009), cuya tesis parte de que el *boom* fue la manifestación literaria que puso a América Latina en primera línea de la literatura universal y que, posteriormente, ha condicionado la labor de estos autores, que continuamente tienden a posicionarse respecto a él tanto en sus novelas como en ensayos, artículos y revistas. Así, en 1996 surgen dos voces, *McOndo* y *Crack*, que desde sus presupuestos iniciales, y más adelante en sus novelas, evidencian la presión que la tradición ejerce en la recepción de sus propias obras.

Sin embargo, nos indica Becerra que ambas tendencias basan su postura en dos puntos de vista diferentes; la primera de ellas, *McOndo*, se fundamenta en la ruptura y la parodia para instaurar un nuevo paradigma literario, mientras que el *Crack* opta por la reivindicación, la continuidad y el homenaje. En realidad, estamos ante dos polos opuestos de toda una expresión literaria que, sencillamente, trata de despegarse del *boom* de una manera u otra.

En esta misma línea, Juan Gabriel Vásquez (2009)[24] ha reflexionado sobre conceptos como influencia, experiencia o tradición, basándose en el peso que, para bien o para mal, ejerce un escritor como García Márquez en el resto de escritores, en especial en los de su mismo país, Colombia. Así es como denuncia la falsedad de la influencia garciamarquiana, término que Vásquez considera de carácter territorial, que no se da de forma involuntaria, tampoco es ineludible y por supuesto no condiciona la manera de ser literaria del resto de escritores, como en su día también opinaba Borges: "La idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países" (apud. Vásquez, 2009: 64). Precisamente el propio García Márquez, en los albores de la década de los sesenta, cuando el país se hallaba inmerso en una espiral de violencia social y política, abogaba por una literatura de la experiencia en vez de una literatura comprometida creada *ad hoc*: "Acaso sea más valioso contar honestamente lo que uno se cree capaz de contar por haberlo vivido, que contar con la misma honestidad lo que nuestra posición política nos indica que debe ser contado, aunque tengamos que inventarlo" (apud. Vásquez, 2009: 65). De hecho, mediante un brevísimo análisis de las primeras novelas del escritor colombiano, Vásquez llega a la conclusión de que éste diseñó una deliberada persecución de modelos literarios que se adecuaban a la realidad que él quería contar y que no se encontraban ni en su propia tradición ni en la europea, como por ejemplo Faulkner, Hemingway o Camus. En esta encrucijada, conceptos como influencia o tradición recuperan su matiz original:

> las influencias sólo son involuntarias para los malos escritores. Un novelista con un mínimo control sobre su material las busca y las escoge consciente de lo que esas escogencias le permitirán hacer, consciente de los riesgos que corre y de cómo manejarlos. El análisis del proceso de influencias adoptado por García Márquez da luces importantes sobre el tema de la tradición auténtica; para el novelista sucesor, la tradición […] es la recepción de un conjunto de herramientas que escoge heredar, no por virtud de lazos nacionales, sino literarios: las herramientas que

[24] Vásquez, Juan Gabriel (2009), *El arte de la distorsión*, Madrid: Alfaguara.

> escoge heredar porque le servirán para transformar su experiencia en literatura[25]. (Vásquez, 2009: 68)

El novelista sucesor, al enfrentarse a la tradición, debe realizar lo que Harold Bloom denomina *act of misreading*, un ejercicio de malinterpretación que sea capaz de revisar la obra precedente con una actitud crítica y que se aleje de la mera imitación de fórmulas porque las influencias literarias se configuran como

> las novelas que el narrador decide voluntariamente tomar como modelos para corregirlas, cambiarlas o abolirlas, ya sea porque dan una visión de cierta realidad real que al novelista nuevo le parece incompleta, ya sea porque son la única visión existente sobre determinada realidad real, y el instinto de todo novelista genuino es enfrentarse a las verdades monolíticas, introducir la discordia, sembrar el desorden y romper con la monocromía. (Vásquez, 2009: 69-70)

La conclusión a la que llega Vásquez es que, al margen de la importancia que la novela *Cien años de soledad* de García Márquez, o el resto de su obra, tiene en la historia de la literatura, no es un referente válido o adecuado para las nuevas generaciones de escritores porque no ayuda a dar respuesta a los interrogantes que la realidad actual plantea, por eso deben echar mano de otros modelos literarios para tratar de reflejar su propia visión del mundo y establecer una nueva jerarquía que, a su vez, se asiente como modelo.

Otro de los ejemplos que viene a ilustrar el diálogo que mantienen los escritores actuales con la tradición es el aportado por Eduardo Becerra al realizar una exégesis de la novela *La materia del deseo* de Paz Soldán[26], una obra que pone de manifiesto dicho diálogo desde una posición ambigua y, asimismo, señala como marca generacional la doble mirada hacia el *boom*, es decir, el posicionamiento entre la parodia por un lado y el homenaje por otro de buena parte de los escritores de las nuevas generaciones. En este

---

[25] Más aún, "el novelista, fiel a su vocación parasitaria, toma de la vida los hechos que le sirvan para hacer novelas, y toma de las novelas los instrumentos que le sirvan para narrar esos hechos, consciente de que los logros de los predecesores pertenecen al sucesor. Y al hacerlo establece una relación particular, una especie de búsqueda de identidad que a veces pasa por el enfrentamiento con los padres literarios, y a veces por su asesinato con premeditación y alevosía". (Vásquez, 2009: 68)

[26] El argumento, siguiendo estos postulados teóricos, plantea una serie de interrogantes sobre la condición de héroe o traidor de Pedro Reissig, padre del protagonista. Mediante una serie de referencias y guiños a la literatura del *boom*, sobre todo en cuanto a la estructura narrativa se refiere, se teje un doble laberinto, el referido al libro del padre, titulado *Berkeley*, "imposible de desentrañar y encontrar una salida" (Becerra, 2009: 178) y el propio "dédalo moral que encarna el juicio al padre [que] se muestra igualmente irresoluble" (Becerra, 2009: 179). Becerra, además, señala un segundo nivel de lectura en relación a las responsabilidades literarias manifiestas en la novela, y que según él ayudan a entender "el contexto del narrador hispanoamericano de nuestra época y los condicionantes que lo rodean respecto a sus antecedentes" (Becerra, 2009: 179). Para el crítico, el hecho de que el debate creado en torno al padre del narrador quedara irresoluble "tiene mucho de traslado al lector de la respuesta al dilema que propone como justificación de la propia propuesta narrativa" (Becerra, 2009: 179) y teme que estos planteamientos "restan alcance y espesor a una novela sin duda valiosa como *La materia del deseo*". (Becerra, 2009: 179)

sentido, la novela de Paz Soldán propone una serie de claves reconocibles como marca de la nueva narrativa latinoamericana, como son la búsqueda de la identidad en un mundo globalizado, la contraposición de Estados Unidos y América Latina, es decir, la contraposición de dos formas distintas de ver y entender la vida, y los cambios culturales en el mundo contemporáneo, sobre todo los producidos por la incorporación de la cultura de masas y la tecnología a los procesos creativos y culturales. En resumen, a lo que se enfrenta el escritor de nuestros días es a la temida estandarización de la globalización, a la "alienación y suplantación cultural" (Becerra, 2009: 175) que provoca en muchos casos, globalización señalada por Volpi como uno de los enemigos de los escritores en la actualidad.

Para completar el debate me interesa incluir, como núcleo central de este apartado, un estudio comparativo entre la novela *Aura* de Carlos Fuentes y el texto "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes" (2002)[27] de Jorge Volpi, en el que el autor realiza una revisión del canon literario y lo revitaliza al proporcionar una relectura de la novela de Fuentes, de suerte que confirma la línea continuista y de homenaje que señalaba Becerra, sin que en mi opinión disminuya el valor de las principales estrategias narrativas presentes en el relato y que caracterizan a su escritor. Como base de la ficción, Jorge Volpi utiliza la novela *Aura* de Fuentes para realizar un ejercicio metafictivo con un claro referente, la novela totalizante y la literatura en sí mismas, al mismo tiempo que rinde un homenaje al escritor del *boom* y desvincula su narrativa de los discursos academicistas, una manera original de posicionarse respecto a la tradición y el lugar que ocupa la literatura latinoamericana actual en el panorama literario universal.

Comencemos por el principio. El título del cuento es bastante significativo en cuanto a la declaración de intenciones de la que parte, porque en él, "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes", Volpi eleva a la categoría de país la importancia del escritor mexicano en el panorama literario internacional, una forma de destacar su relevancia como escritor al constituir por sí mismo un universo literario autónomo y complejo del que dan muestra sus obras. Al mismo tiempo, mediante el verbo "vivir", Volpi nos presenta el tema del relato, cómo se entiende y practica la literatura bajo el signo de Carlos Fuentes. Es decir, reflexión y homenaje es lo que dan a entender las palabras del título elegido por Volpi.

[27] Volpi, Jorge (2002), "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes", 27 de abril, Madrid: *El País*.

A pesar de que el texto está escrito en primera persona y *Aura* en segunda, Volpi parte del mismo esquema argumental de la novela e, incluso, las mismas frases, para subvertir la trama y adaptarla a la intención que pretende darle al escrito. Si en la novela de Fuentes es Felipe Montero quien lee el anuncio en el periódico en el que se solicita un historiador joven, anuncio que parece dirigido exclusivamente a él, en el cuento de Jorge Volpi es el propio escritor el que se desdobla en personaje protagonista de la historia[28]. En este caso, a diferencia de la realidad en la que vivía Carlos Fuentes, el Volpi personaje lee un correo electrónico manifestando las mismas opiniones que Felipe Montero en *Aura*: "una oferta de esta naturaleza no me llega, es cierto, todos los días. Leí y releí el aviso. Dirigido a mí, a nadie más. Se solicita escritor joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de lengua francesa. Capaz de hacer discursos y presentaciones" (Volpi, 2002).

Desde las primeras palabras apreciamos dos referencias en el texto de Volpi que apuntan directamente a la novela, estableciendo de esta manera un diálogo con ella, como comprobamos en los siguientes ejemplos: "No leí un anuncio sino un correo electrónico" (Volpi, 2002), el anuncio que sí leyó Felipe Montero y que en la época tecnológica en la que vivimos Volpi transforma en correo electrónico; y el inciso "es cierto" (Volpi, 2002) de la cita anterior, que recalca las propias palabras de la novela. No obstante, en la actitud que toman ambos personajes, Volpi y Montero, es donde el escritor mexicano introduce una subversión casi obligada; si en la novela el anuncio en el periódico está abierto a todos los lectores e interesados, en el cuento el e-mail, que funciona como correspondencia privada, tiene un claro destinatario: "Se solicita Jorge Volpi" (Volpi, 2002), también "escritor especializado en datos inútiles, acostumbrado a leer novelas, profesor auxiliar en escuelas particulares (es cierto)" (Volpi, 2002). De nuevo, mediante el mismo inciso, "es cierto", Volpi dialoga con la *Aura* de Fuentes y mezcla realidad y ficción al referirse tanto a la novela como al cuento, al mismo tiempo que se distancia de ellos en aras de una ambigüedad que caracterizará su trayectoria narrativa.

Si continuamos analizando este diálogo entre la tradición de Carlos Fuentes y la renovación literaria de Jorge Volpi, el personaje de este último se desmarca de su "compañero" Felipe Montero y, a diferencia de él, no se toma a broma el correo electrónico procedente de la Universidad de Brown. Al indicar la prestigiosa universidad que le requiere se abre una segunda línea interpretativa que tiene que ver en parte con el tema que nos ocupa. En este punto, Volpi nos introduce el mundo ortodoxo y prestigioso

[28] Ya tendré ocasión de demostrar en este trabajo cómo la técnica del desdoblamiento es uno de los recursos más habituales en la novelística volpiana.

de la Academia, que en palabras de su personaje "Sonaba muy impresionante" (Volpi, 2002). Este prestigio del mundo académico se hace patente en la descripción de los edificios antiguos del campus, "la piedra labrada, las gárgolas, las ventanas ensombrecidas" (Volpi, 2002), que tienen su eco en los edificios de la calle de Donceles a la que acude Felipe Montero en *Aura*. El aspecto de la calle que se encuentra el joven historiador tiene, a mi juicio, una doble lectura por el simbolismo que encarna, por la contraposición de dos mundos diferenciados. En esa calle, situada en el "viejo centro de la ciudad" (Fuentes, 1962: 192)[29], donde el protagonista siempre ha creído que no vivía nadie, convive todo un "conglomerado" (Fuentes, 1962: 192) de "antiguos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas" (Fuentes, 1962: 192), donde se confunden los antiguos números con los nuevos, el "13 junto al 200" (Fuentes, 1962: 192). Sin embargo, al contemplar los segundos pisos, "allí nada cambia" (Fuentes, 1962: 192): "Unidad del tezontlé, los nichos con sus santos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas" (Fuentes, 1962: 192). Como se aprecia en los ejemplos, nos encontramos ante la convivencia de dos ámbitos distintos, de la modernidad que se abre camino entre los vestigios de un tiempo caduco que se resiste a desaparecer. Tal convivencia nos sirve de símbolo para ejemplificar el estado de la literatura hispanoamericana actual, en la que coexisten la tradición canónica de los autores del *boom* y los nuevos aires que reivindican las generaciones más recientes.

Pero volvamos al relato, en el que nos sorprende la exactitud que conduce al joven Jorge Volpi hacia el despacho del jefe del departamento, trece pasos y veintidós escalones; de nuevo es necesario acudir al texto de Fuentes para encontrar el sentido, los mismos trece pasos y veintidós escalones que conducen a Felipe Montero a la estancia de la anciana Consuelo. La entrada de ambos personajes es la misma, en actitud de obligado respeto, como se aprecia en la repetición "monótona" y los puntos suspensivos, como se aprecia en los ejemplos correspondientes al texto de Volpi y la novela de Fuentes, respectivamente: "-Profesor- dije con voz monótona-. Profesor…" (Volpi, 2002) y "-Señora-dices con voz monótona, porque crees recordar una voz de mujer-. Señora…" (Fuentes, 1962: 192). Asimismo, el recibimiento de los dos también es idéntico, bajo el imperativo "Sí, ya sé. Perdón, no hay asiento" (Volpi, 2002 y Fuentes, 1962: 193). Esta excusa, extrapolada en la

[29] Fuentes, Carlos (1962), *Aura*, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

cuestión que nos ocupa, sirve para interpretar cómo el mundo académico cierra las puertas a los nuevos cauces narrativos, reticente y desconfiado hacia ellos. Así es, una vez Volpi se ha reunido con el director, al informarle de que no hay asiento, se da a entender que, desde la perspectiva de la crítica, las nuevas generaciones no tienen sitio en el canon establecido si no se adscriben a los presupuestos literarios dominantes. La acción posterior confirma lo anterior porque a continuación se abre un enigma sobre la identidad del objeto/sujeto de la conversación, "Él", una presencia/ausencia que domina la escena y la llena de importancia, de poder: "Él no necesita ninguna presentación" (Volpi, 2002). Aun así, Jorge Volpi, como personaje, debe preparar una, pero debe hacerlo según las exigencias de la tradición, del mundo académico y la crítica más ortodoxa: "Usted aprenderá a redactar en su estilo. Le bastará ordenar y leer sus papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa…" (Volpi, 2002). Sin embargo las palabras no son de Jorge Volpi, quien magistralmente las ha tomado de *Aura*, del encargo que Consuelo le hace a Felipe Montero para redactar las memorias del general Llorente. Hábilmente el escritor mexicano las ha seleccionado para subvertir su intención inicial y adaptarlas a su propio contexto narrativo, para señalar cómo durante las décadas posteriores al *boom*, desde el sector académico, además del editorial y comercial, se tomó como marca exclusiva la de esta generación de escritores (sobre todo del realismo mágico), sin prestar atención a otras propuestas narrativas igualmente válidas aunque con escaso eco por el deslumbramiento del *boom*.

A partir de estas presentaciones, cuando la acción se desarrolla tanto en el relato como en la novela, se introduce un elemento mágico al aparecer en las páginas de ambos textos el enigmático personaje de Aura, cuyo nombre[30] resulta revelador en cuando a la interpretación del cuento y la novela se refiere. Esta incorporación produce un triple extrañamiento debido a la compleja red tejida por Volpi. El primer afectado es, lógicamente, Felipe Montero en la novela de Fuentes, cuando se da cuenta por primera vez de la presencia de la joven y no sabe si se trata de una ilusión o no; en segundo lugar el extrañamiento lo sufre Jorge Volpi como personaje del cuento del homónimo escritor al sentir a Aura en el despacho del director del departamento; y por último, también resulta afectado el lector, en este caso por partida doble, que con su lectura actualiza tanto el cuento como la novela. Si tenemos en cuenta esta reflexión vemos cómo Volpi introduce al personaje en la realidad de su cuento, pero no la Aura que conoce Felipe Montero, sino la

[30] En parapsicología, halo que algunos dicen percibir alrededor de determinados cuerpos y del que dan diversas interpretaciones. (RAE)

Aura/Consuelo, el doble, el halo de la anciana mujer, la presencia fantasmagórica invocada, en definitiva, la novela de Fuentes en sí misma: "No podía creerlo. Era ella. Aura. La verdadera, la única. ¿Qué hacía ahí, con nosotros? Ella pertenecía a otro mundo" (Volpi, 2002). Se trata de ese otro mundo, no el mundo mágico, exótico o ancestral reflejado por Fuentes, sino el mundo de la ficción, el propio de la literatura al que a su vez parece invocar Volpi. Su personaje será quien nos proporcione, además, las claves interpretativas del cuento y qué fin persigue al dialogar con la novela de Fuentes e introducir esas sutiles subversiones. Si Felipe Montero en la novela se pregunta "si la señora no poseerá una fuerza secreta sobre la muchacha, si la muchacha, tu hermosa Aura vestida de verde, no estará encerrada contra su voluntad en esta casa vieja, sombría" (Fuentes, 1962: 203-204), en el cuento Volpi identifica a la señora anciana con el académico que para él tiene atrapada a la novela "en esta universidad vieja, sombría" (Volpi, 2002), es decir, la literatura latinoamericana en manos de la visión parcial y simplista de la Academia.

Cercanos al desenlace, Felipe Montero cumple con su obligación y lee durante la noche los diarios del general Llorente, el esposo fallecido de Consuelo, mientras que Jorge Volpi en el relato se dedica a leer "*Los días enmascarados*, *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Terra Nostra*, *Cristóbal Nonato*… Y, desde luego, *Aura*" (Volpi, 2002). En el proceso de lectura Volpi se da cuenta de la presencia de Aura en el campus "para perpetuar la ilusión de todos esos profes y especialistas" (Volpi, 2002), del mismo modo que Felipe Montero cree que la joven vive en casa de Consuelo "para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida" (Fuentes, 1962: 207). Las comparaciones entre ambos textos resultan evidentes, así como la asociación que realiza Volpi de los profesores y especialistas académicos con la pobre anciana enloquecida; éstos, parece sugerir el escritor, mantienen la ilusión de una literatura canonizada con el *boom* cuya marca es el realismo mágico, tendencia que se tiende a generalizar como única manifestación de la literatura latinoamericana. La crítica hacia este abuso y tergiversación de la literatura del *boom* se hace patente en el texto, en el que Jorge Volpi manifiesta su enfado y desasosiego:

> Arrojé los libros a un lado y me dediqué a buscarla por el campus. Pude contemplar cómo destazaban su cuerpo en mesas redondas, coloquios, seminarios. Todos esos profesores la convocaban con sus siniestros rituales: teorías estructuralistas, posestructuralistas, feministas, deconstruccionistas, hermenéuticas, sociológicas, culturales. Por fortuna no la despedazaban a ella, sino a su imagen. Aura permanecía en otro lado, encerrada como un espejo. Caminé hasta encontrarla. (Volpi, 2002)

De nuevo el diálogo abierto entre novela y relato se hace presente, hasta la fusión de ambos y, al mismo tiempo que Aura como encarnación de la literatura es requerida por Volpi, Aura, la joven etérea, es solicitada por Felipe Montero:

> -Aura, basta ya de engaños.
> -¿Engaños?
> -Dime si estos profesores te impiden salir, hacer tu vida. ¿Por qué han de estar presentes cuando tú y yo…?, dime que te irás conmigo en cuanto…
> -¿Irnos? ¿Adónde?
> -Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a ellos. Tienes que renacer, Aura…
> -Hay que morir antes de renacer. Olvida, tenme confianza. Te espero esta noche –y me dio la espalda. (Volpi, 2002)

"Hay que morir antes de renacer" (Volpi, 2002)… En esta frase lapidaria pronunciada por Aura se esconde la filosofía de Volpi y toda una generación de escritores y en esta afirmación se condensa lo señalado por Becerra (2009), esas dos manifestaciones distintas, ruptura y continuidad, dos caminos tomados por los escritores de finales del siglo XX y principios del XXI respecto de la presión ejercida por la tradición del *boom* y que se dan en la práctica mayoría de los autores actuales, quienes por lo general optan por la ambigüedad como característica definitoria de esa relación.

Al retomar el texto comprobamos que el círculo se cierra, que todo parece formar parte de un hechizo, el que realizó Consuelo para inmortalizar su juventud, el que creó a Aura como el símbolo de una edad dorada y perdida para siempre, el hechizo que parece haber traído de vuelta a Felipe Montero, quien como personaje se desvanece en los límites de lo imaginario y no sabemos si es él o si es el general Llorente el que también ha sido convocado: "Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú." (Fuentes, 1962: 215). El tiempo, en este caso, se anula en la fantasmal existencia del protagonista:

> No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo. (Fuentes, 1962: 215)

De igual forma, Jorge Volpi se siente víctima de un maleficio, no el realizado por Consuelo, sino por esa presencia/ausencia que se materializa, la del escritor Carlos Fuentes, como manifiesta el propio escritor al sentirse desdoblado:

> El maleficio comenzó cuando leí aquellos papeles. Cuando mis ojos se hundieron en esa frase que decía: 'Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días…'. Es evidente: *él* me ha atrapado. Al leerlo me he convertido en parte suya. Ahora lo sé: si me han pedido que lo presente es porque luego de leer sus papeles me he convertido en uno de sus personajes. Ahí lo dice, pueden comprobarlo. Y antes he sido Ixca Cienfuegos y Artemio Cruz y Felipe II y Ambroise Bierce y Laura Díaz y Cristóbal Nonato. (Volpi, 2002)

El texto se torna homenaje al cerrarse con una pregunta al auditorio que no necesita respuesta: "¿Qué más podría decir yo de uno de esos raros escritores capaces de inventar un universo y de construir una tradición literaria por sí mismos?" (Volpi, 2002). En esas palabras se encierra toda la concepción literaria volpiana, la voluntad de regresar a las páginas doradas de la literatura latinoamericana, a la creación de universos y tradiciones autónomos.

Como he venido señalando, Becerra (2009) opina que las continuas referencias sobre este posicionamiento generacional de los nuevos escritores respecto al *boom*, o lo que él mismo tituló "¿Qué hacemos con el abuelo?", se traduce en la práctica en que las propias ficciones se tiñen de alusiones y pequeños guiños que, incluso, condicionan las estructuras narrativas. Además surge una paradoja, y es que al tratar continuamente la cuestión no dejan de revitalizarla, obstaculizando el interés en sus propias propuestas y, de paso, el relevo generacional que ha de darse. No entraré a reseñar la innumerable lista de ejemplos que el crítico aporta en su estudio para apoyar su tesis, pero sí añadiré que el relevo generacional sigue un curso establecido dentro de los parámetros de la normalidad. Si tanto en las obras de estos escritores como en declaraciones públicas insisten en desmarcarse de la literatura latinoamericana de los años 60, o bien en reivindicar sus valores literarios, es por la necesidad de manifestar un sentir general ante una situación que les produce rechazo, como es la producción "en serie" de obras bajo la marca del realismo mágico y el consiguiente ninguneo de otros escritores que han seguido tendencias distintas y de gran calidad literaria[31]. En definitiva, creo que este tipo de alusiones a las que se refiere Becerra también son una forma de justificar su quehacer literario y de insertarlo en una tradición que con el paso del tiempo ha dado cada vez más importancia a las propuestas reales de estos escritores, sin que sus guiños a la literatura del *boom* resten valor

[31] Por ejemplo, Yanitzia Canetti ha analizado las posibilidades de publicación en Estados Unidos, donde, entre otras consideraciones, la demanda editorial americana exige que los libros reflejen los estereotipos del mercado. De esta forma, los escritores latinoamericanos que más éxito tienen "son aquéllos cuyas obras reflejan la realidad de su grupo discriminado o singular" (2009: 126), o simplemente han asimilado la tradición literaria y cultural estadounidense, como es el caso de Isabel Allende, que "vive en California, imparte conferencias en inglés, somete sus propuestas en inglés y crea libros a la medida del mercado, con una respetable calidad narrativa en español". (2009: 126)

e importancia al nuevo paradigma que tratan de crear. La continuidad de lo antiguo marca el punto de partida en la narrativa de Volpi, que vuelve a la escritura del boom para renovar la literatura, fiel a los postulados generacionales: "Continuidad y ruptura, tradición y renovación, transitoriedad y permanencia son sólo algunas de las síntesis paradójicas que marcan los planteamientos, obras y pronunciamientos de los grupos de escritores nacidos en los sesenta que surgen inesperadamente en el último lustro del siglo XX" (Padilla, 2006: 168)[32].

1.2.2. Diálogos con la posmodernidad: la literatura weblog en *El jardín devastado* de Jorge Volpi.

1.2.2.1. La literatura weblog y la blognovela.

Internet, como en muchos otros campos, ha revolucionado toda la industria literaria clasificada en webportales generales dedicados a su divulgación, o páginas web personales que difunden la obra de un movimiento literario concreto, un autor determinado o incluso un título específico. A estos medios debemos añadir los blogs personales[33], que han hecho resurgir las características primigenias de la creación literaria, como son, escribir y leer. Heriberto Yépez (2003)[34] ofrece a este respecto un decálogo que analiza los aspectos primordiales del blog literario, en el que son varios los puntos que analizan la figura del autor y las nuevas oportunidades creativas que ofrece el formato.

De esta forma, en el punto I Yépez postula que es muy sencillo abrir un blog y publicar en él, sobre todo en Latinoamérica, donde se ha erigido como una tabla de salvación para escritores y amateurs, así como los géneros menores y el experimentalismo[35]. Efectivamente, existe todo un *blog software* que facilita en grado sumo su creación y puesta en marcha sin necesidad de poseer conocimientos informáticos de alto nivel. Además, el blog conlleva la democratización en cuanto a la publicación literaria, puesto que se eliminan los intermediarios y los filtros editoriales, permitiendo,

[32] Padilla, Ignacio (2006), "El *Crack* a través del espejo", en Chávez Castañeda, Ricardo (2006), et. al., *Crack, Instrucciones de uso*, Barcelona: DeBolsillo, pp. 163-174.
[33] Los blogs personales han sido clasificados en dos grupos por You-Jeong Choi (2006): los pertenecientes a una asociación cultural o mediática como ClubCultura o El Boomeran(g) y los llamados independientes. Los primeros, según Choi, pueden estar coaccionados por motivos ideológicos según el tipo de institución en el que se circunscriben, no así los segundos, libres de cualquier tipo de imposición.
[34] Yépez, Heriberto (2003), "Literatura weblog", en *Literaturas.com*.
[35] Cristina Rivera Garza afirma que las blognovelas parten de lo que ella denomina "tradición llena", es decir, no sólo la tradición asentada e institucional, sino también la "larga tradición de escritura y práctica experimentales desarrollada no sólo en Europa o EE. UU., sino también en Latinoamérica y otras regiones usualmente denominadas subalternas". (Rivera Garza, 2004: 170)

asimismo, el surgimiento de todo tipo de literatura informal. Esta es precisamente la idea que defiende Cortés Hernández (2006)[36] al definir el blog como un nuevo género de literatura popular, clasificado así por la propia identidad heterogénea de los autores, que se interesan más en el proceso comunicativo como una actividad en sí misma que con una funcionalidad específica. Lo que convierte al blog en "el primer género electrónico de literatura popular claramente diferenciado en la red como un producto nativo de ella" (Cortés Hernández, 2006) es que a diferencia del diario es consultable desde cualquier punto de la misma y se ha erigido como un "elemento multimediático" (Cortés Hernández, 2006) fuera de los límites del papel. El hecho de que se utilice el blog como medio de expresión de experiencias y reflexiones personales lo sitúa dentro de una especie de "archivo de escritura popular" (Cortés Hernández, 2006) que preserva todo un corpus "de la memoria escrita" (Cortés Hernández, 2006). Pero más explícito es Casciari al reflexionar sobre las oportunidades que otorga la publicación en blogs, cuando afirma que:

> por primera vez en la historia de la literatura contemporánea, todos los narradores tienen hoy las mismas veintisiete letras del alfabeto, un idéntico escaparate para darse a conocer y un público potencial de millones de personas esperando a leer algo que les cambie la vida o les entretenga la tarde. El éxito y el fracaso, por fin, tendrán que ver exclusivamente con el talento. (Casciari, 2005)[37]

A este respecto, el blog como un espacio ideal para la escritura amateur es analizado por Yépez como un claro mecanismo de presión contra la industria editorial tradicional, y es que, según cita en el "mandamiento" VI, el blog incita un tipo de redacción gratuito y generoso, o en una palabra: antiburgués. Por otro lado, Yépez destaca en el punto IV de su decálogo el aspecto multimediático de este formato al afirmar que "la blogósfera es la fantasía del escritor hecha monitor" (Yépez, 2003), dándole la oportunidad de escribir sin límites, con una publicación inmediata, además de la posibilidad de autoeditarse. Como se aprecia, la desaparición de los intermediarios es un dato no menor a tener en cuenta porque a su vez provoca la transformación del escritor tradicional en lo que Hernán Casciari (2005) denomina el "escritor orquesta", es decir, aquel escritor que, además de dedicarse al oficio que le es propio, también es diseñador gráfico, programador informático y responsable de marketing de la obra final. Paz Soldán (2005)[38] confirma esta idea a la hora de señalar las posibilidades que entraña la opción de autoedición que posee

[36] Cortés Hernández, Santiago (2006), "El blog como un nuevo tipo de literatura popular". *Culturas Populares. Revista electrónica 3*, septiembre-diciembre.
[37] Casciari, Hernán (2005), "El blog en la literatura. Un acercamiento estructural a la blogonovela". *Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación*, núm. 65, octubre-diciembre.
[38] Paz Soldán, Edmundo (2005), "De blogs y literatura", *Río Fugitivo*, 25 de octubre.

un autor hoy en día y la conciencia cada vez mayor de que no es necesario el soporte libro para acercarse al público. Además, en mi opinión, la oportunidad de acceder a los lectores, cada vez mayores en número, aumenta potencialmente, dada la cifra de la población cibernética, estimada en algo más de dos mil millones de internautas, según las últimas encuestas ("Internet…", 2013)[39].

Son muchos los escritores, y cada vez más, que mantienen actualizado un blog personal y, según afirma Yépez en el punto V, de ellos se espera una publicación asidua e, incluso, que preparen material específico para el mismo. De este modo, como se indica en el punto VIII del decálogo, el blog incrementa el poder del autor, cuya labor se resume en la frase publicitaria "Post & Publish" señalada por el crítico, así como una amplia variedad de posibilidades publicacionales. De hecho, algunos escritores adelantan parte de su trabajo en su bitácora y otros prueban sus borradores ante un público real, como es el caso de Jorge Volpi con su novela *El jardín devastado*, publicado primero en su blog, con los comentarios de los lectores, y después en formato libro, con la inclusión de diversas variaciones fruto de esa colaboración mutua, como analizaré más adelante. Otros blogs se configuran como diarios personales en los que el escritor narra sus experiencias y reflexiones cotidianas, como el de Edmundo Paz Soldán, que incluye también reseñas de libros, películas y canciones concretas o discos musicales. Existen otros escritores, tal es el caso de Cristina Rivera Garza, que se decantan por una escritura heterogénea que apunta en varias direcciones, de tal forma que algunos textos se parecerán a cuentos breves, otros son fragmentos enlazados, juegos de palabras cercanos a la poesía, reflexiones sobre su escritura y diversas denuncias sociales, actividades culturales y proyectos, fragmentos de un diario y debates[40].

Toda esta labor configura un nuevo tipo de escritura que Yépez denomina *clickwriting*, "basada en el golpe instantáneo y en la concomitancia de escritura y edición" (Yépez, 2003), y que permite al escritor actual convertirse en el editor de su propio espacio para llegar instantáneamente al lector, estableciendo una relación escritura-lectura prácticamente en tiempo real. Esta nueva relación necesita de un concepto diferente de autor, dispuesto a vincularse con el lector mediante la interactividad y la creación de un

[39] "Internet 2012 in numbers" (2013), en *Royal Pingdom*, 16 de enero.

[40] Cristina Rivera Garza comenzó su andadura en el blog durante 2002, decidiendo empezar a escribir una novela, *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*, el primero de enero de 2003, como una forma de investigación, de tratar de comprobar "qué le pasaría a *mi* escritura en este nuevo medio y, más generalmente, quería saber también qué le podría pasarle a *la* escritura en la blogósfera" (Rivera Garza, 2004:179). You-Jeong Choi analiza en profundidad el blog de Rivera Garza en su artículo "*No hay tal lugar*. La ciberliteratura de Cristina Rivera Garza" (2007).

espacio comunicativo común, hasta el punto de difuminarse las fronteras entre ambos, ya que, según Choi, “siguen encontrándose y comunicándose mutuamente en el texto mismo” (Choi, 2006). Obviamente, las ventajas de este tipo de comunicación en tiempo real repercuten en la eliminación de los límites espaciotemporales, o lo que Yépez denomina *politopía*, “la propiedad de estar en muchas partes al mismo tiempo” (Yépez, 2003). De hecho, como señala el crítico en el punto IX del decálogo, esta nueva relación ya no se basa en términos binarios, sino en una especie de “telepatía” (Yépez, 2003), y es que el lector no sólo tiene la posibilidad de meterse en el papel del creador, sino que éste último posee mecanismos que controlan al lector en todas sus acciones. Estos mecanismos se especifican en los llamados contadores, que registran las visitas de los usuarios y sus diferentes estadísticas: cuántas por día, semana, mes y año (incluso teniendo en cuenta todos estos factores es capaz de hacer una predicción de la visitas que se tendrán a lo largo del día), el lugar de donde vienen, la hora, el tipo de servidor que utilizan, qué buscador, con qué palabras clave y por medio de qué páginas web (incluidos sus enlaces específicos). En definitiva, lo que Yépez intenta demostrar es que el escritor ha recuperado sus funciones primigenias, es decir, dirigirse directamente a un público sin intermediarios ni demoras. Gracias a esta posibilidad el escritor se ha convertido en una especie de "Gran Hermano" al que acudimos frecuentemente para consultar las últimas novedades. Aunque, como nos indica Yépez, su faceta de “Gran Hermano” puede ser también un aspecto negativo en esta recobrada función, porque lejos de contemplar la muerte del escritor como se postula desde muchos frentes, asistimos a su resurrección "con Poderes Especiales" (los contadores mencionados): “Este fortalecimiento del Poder del Autor (de su Autoridad) es uno de los aspectos menos afortunados de la literatura de entrega inmediata. Tan peligroso como el confesionalismo (el egocentrismo) para el que fue diseñado. (El grado *teenager* de la escritura)” (Yépez, 2003).

En esta misma línea de la interactividad, Paz Soldán, en su consideración del blog “como parte fundamental” (Paz Soldán, 2008)[41] del proyecto narrativo de las nuevas generaciones de escritores, ve atractiva las posibilidades interactivas del mismo en la inclusión de imágenes, vídeos, audios, comentarios... “una obra de arte visual” (Yépez, 2003) en definitiva, como apunta Yépez en el punto II de su decálogo. La aplicación de esta nueva concepción de la novela la encontramos en *La arquitectura de tus huesos* de

[41] Paz Soldán, Edmundo (2008), “El ‘blog’ y la literatura del siglo XXI: Las fronteras de los recursos literarios se amplían”, *El País*, 15 de marzo.

Luisa Miñana y la expresión "instalación literartística" (Miñana, 2009)[42] con el que denomina su proyecto literario, descrito en los siguientes términos:

> La idea es que el lector pueda acceder al libro-blog en la manera que más cómoda le resulte y que lea los textos linealmente o a la manera `rayuelística`, multiplicada por tantas posibilidades como entradas tendrá el blog y caminos se podrán recorrer por él. Habrá texto, pero también imágenes y en algún momento espero que sonidos. Se admiten, por supuesto comentarios, sugerencias, incluso correcciones. Y es posible que todo ello nos lleve por nuevos caminos. (Miñana, 2009)

Otro de los aspectos a tratar sobre la naturaleza del blog se relaciona con el contexto en el que se inserta; de esta manera, la bitácora se constituye como un discurso vivo en continua transformación, por eso resulta necesario realizar un análisis completo del lugar en el que se incluye el texto, porque solo de la interacción de los diversos elementos que lo integran podemos hablar de blog. En este sentido, Cortés Hernández (2006) defiende la idea de realizar un estudio más exhaustivo de esos elementos figurativos, como son el tipo o tamaño de letra, su combinación con imágenes y vídeos y la elección de determinados hipervínculos.

Pero al margen de estas consideraciones, en torno a la teoría sobre el blog surgen nuevos conceptos que tratan de definir la literatura que se crea en ellos, términos propuestos por diversos autores, como son *blognovela*, *weblibro*, el mencionado *libro-blog* o *blogsívela*. El primero de ellos es descrito por H. Casciari como:

> una historia de largo aliento escrita en capítulos inversos, atomizados, narrados en primera persona, con una trama que ocurre en tiempo real, en donde el protagonista es consciente del formato que utiliza y en el que la realidad afecta al devenir de los acontecimientos[43]. (Casciari, 2005)

Este concepto nos sugiere un nuevo tipo de novela, específico de la red, en el que la actualidad interviene diariamente en la trama y el lector puede comunicarse con el protagonista porque tiene existencia virtual. Por otro lado, H. Yépez destaca la inmediatez cronológica del formato y el deseo permanente de renovación continua, por eso considera el blog como:

> otra forma de libro. Es un rollo archivante; es un libro intangible basado en el calendario. El weblog es un libro ligado esencialmente al tiempo. Su estructura original [...] registra la hora exacta de su anotación. Como libro cronológico, corre en orden inverso al libro gutemberguiano. La primera página será siempre la última. Esto sugiere que en la era de la aceleración (donde se ha roto el intervalo

[42] Miñana, Luisa (2008), *Luisamiñana.blog*.

[43] H. Casciari recoge la primera documentación de la palabra en un diccionario de términos tecnológicos en Portugal en 2003: "Se trata del blog que tiene estructura de novela o de folletín periódico". (Casciari, 2005)

> entre redacción y recepción) [...] el pasado va quedando atrás, al contrario del libro tradicional donde el Primer Texto es siempre el punto de partida. (Yépez, 2003)

El *libro-blog* es la propuesta de Luisa Miñana para la literatura weblog, que se ve materializada en su novela *La arquitectura de tus huesos*[44], nacida de lo fragmentario sin adscripción temporal ni espacial: "Cualquier cosa puede empezar por cualquier sitio y no concluir o hacerlo en otro tiempo y lugares diferentes" (Miñana, 2009). Su obra, pues, nace de "la afición a todos los géneros y la necesidad de todos ellos como vehículos" (Miñana, 2009) y se diferencia del blog en que presenta un final previsto y, además, rompe con la linealidad del libro. Efectivamente, su libro-blog se asentará en géneros breves como el poema (de Fernando Sarría[45]), el relato o el microrrelato, así como la inclusión de fotografías (de Miguel Ángel Torre[46]) y cada entrada se contextualiza ligada a las demás, en las que "se incluirán citas de respaldo, textos que amplíen la semántica y los significados" (Miñana, 2009). Por último sobresale la aportación terminológica, de carácter poético, de Cristina Rivera Garza al definir su propuesta, *blogsívela*, con un marcado acento posmoderno:

> La novela susurrará de la manera más arrebatada posible, sí vela. La novela esconde, oculta, deforma, oscurece, opaca. La novela es la capa que usa el lenguaje para cubrir lo que no puede (ni debe) asir, concebir, fijar, detener. En perpetua vela, la novela vela veladamente con su propia vela. [...] De ahora en adelante, y por las causas anotadas anteriormente, la novela se referirá a sí misma como la sívela. (Rivera Garza, 2004: 177-178)

En vista del nuevo marco en el que se desarrolla la literatura y las nuevas características que esta adquiere en cuanto al autor, el lector y las posibilidades de publicación, surgen dudas sobre considerar el blog como un nuevo género literario o no, como he comprobado ya a lo largo de la exposición con las distintas posturas manifestadas por algunos autores. Así, basándose en una cita de Paz Soldán publicada en su blog *riofugitivo* en la que afirma que se trata de un nuevo género literario[47], Casciari propone seis características que, según él, definen el comportamiento del blog como tal; está escrito en primera persona porque es "un género hiperrealista, muy cercano al epistolar, en el que

---

[44] La autora ofrece dos posibilidades a sus lectores: la primera consiste en la publicación propia del blog en formato *post* con enlace permanente, y la segunda, la oportunidad de descargarlo en formato pdf "para aquellos lectores que prefieran descargarse el libro al completo, imprimirlo y leerlo en el sofá". (Miñana, 2009)

[45] http://fernandosarria.blogspot.com/

[46] http://www.malatorre.com/

[47] Iván Thays comparte la opinión de Paz Soldán de que el blog está transformando las relaciones entre autor y editor, así como las que se dan entre autor y lector, configurándose como un "novísimo género literario". (González, 2008)

no cabe la figura del narrador externo" (Casciari, 2005); la trama ocurre siempre en tiempo real; el protagonista se reconoce como gestor del formato weblog; la realidad afecta al devenir de la historia; el protagonista tiene existencia virtual fuera de la trama y, por lo tanto, los lectores pueden mantener una conversación con él; y el autor no aparece mencionado porque en realidad no existe como tal, ya que estamos ante unos hechos narrados por un narrador omnisciente.

En la misma línea, las opiniones de Cortés Hernández y Heriberto Yépez sobre el blog como un nuevo género se centran en la literatura popular a raíz de la temática personal y el carácter amateur de los autores, quienes tienen la misma oportunidad para ser leídos. Sin embargo, este carácter democrático del blog a la hora de escribir literatura en la red es uno de los argumentos defendidos por José Manuel Martínez Sánchez para no considerar al blog como un género literario, porque opina que en realidad:

> es una suplantación del libro, es un soporte, y a su vez es una banalización del mismo. El libro se convierte en una libreta llena de tachones que exprimen, en ocasiones, la realidad sin condiciones estéticas interiores. Porque con el blog todo ciudadano tiene la posibilidad 'posible' de convertirse en escritor. Por eso el blog es en cierta manera la pérdida del alma del escritor verdadero, aquel que se expresa desde sí mismo en un espacio de nadie. (Martínez Sánchez, 2007)[48]

Aun así no le niega su efectividad literaria, manifiesta en una serie de géneros que se pueden tratar en un blog, como por ejemplo, artículos, artículos de opinión cercanos al ensayo, poemas, relatos, diarios..., todos ellos caracterizados por su brevedad, impuesta a su vez por la propia naturaleza del mismo, que favorece un tipo de expresión diaria o asidua que vuelve casi imposible la publicación de narraciones más extensas.

En mi opinión, no se puede considerar el blog como un género literario precisamente por el carácter heterogéneo de las publicaciones que se hacen en él, así como de los usuarios que los mantienen. Pero lejos de defender "la pérdida del alma del escritor" (Martínez Sánchez, 2007) como Martínez Sánchez, lo que promueve y difunde la bitácora es la literatura en sí misma en sus distintas variantes, ya sea con un carácter más "serio" de la mano de escritores consagrados, o por medio de la literatura experimental en sus distintas facetas. Un hecho innegable es que el blog está revolucionando la literatura desde el punto de vista de la comunicación existente entre autor y lector, configurándose como un espacio temporal de relaciones horizontales en el que ambas partes intervienen en el proceso literario, enriqueciéndose en un proyecto de experiencia compartida. Al mismo

[48] Martínez Sánchez, José Manuel (2007), "El blog como fenómeno semiótico", *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 13, julio.

tiempo, el blog promueve la autonomía del escritor, reinventando en cierta forma el resto de factores que intervienen en la industria editorial que, día a día, debe tener en cuenta las posibilidades comerciales y divulgativas que entraña. Por estos motivos creo necesaria la distinción entre el blog como formato y soporte de distintas formas de hacer literatura y un nuevo género, originario de la red: la *blognovela*, o cualquiera de sus otras denominaciones, que se basa en nociones hipertextuales y contenido multimedia.

1.2.2.2. *El jardín devastado* de Jorge Volpi: experimentos con la blognovela.

El jardín devastado supone una nueva forma de narrar en la trayectoria literaria de Jorge Volpi, una novela corta que, como señala su autor, se ha desdoblado "en dos textos diferentes, uno electrónico y otro en papel" (Volpi, 2008)[49], puesto que esta aventura nació el 16 de noviembre de 2007 a las 01:24 h. en el espacio del blog de Jorge Volpi alojado en El Boomeran(g) y culminó el 2 de mayo de 2008 a las 07:00 h. Fruto de esta nueva experiencia en la que el autor se puso en contacto con sus lectores, surgió el otro texto, la versión en papel de *El jardín*, que vio la luz en España a finales de noviembre de 2008[50].

La diferencia entre ésta y sus novelas anteriores, integrantes de la *Trilogía*, estriba en la mezcla genérica manifiesta en la fusión de memoria, diario personal, ficción, breves ensayos y aforismos[51], que surge del fragmentarismo de una expresión cercana a la palabra poética: "yo no soy poeta, no me creo capaz de acercarme a la poesía, pero el peso que un poeta le concede a cada palabra fue mi objetivo en *El jardín*" (Volpi, 2008). Debido a esto, la novela tiene mayor relación con otras obras anteriores suyas, como *A pesar del oscuro silencio* y *Días de ira*, novelas con una "prosa más densa y meticulosa" (Volpi, 2008), de carácter lírico, al contrario que la más directa y transparente de la *Trilogía*. Entre unos y otros proyectos la diferencia se halla en la redacción, a mano y a ordenador, y por eso mismo resulta interesante el doble ejercicio de escritura que realiza Volpi con *El jardín devastado*, combinando la redacción manual con la electrónica: "Escribir a mano cambia bastante el ritmo de la prosa por lo que cansa la propia mano o por la velocidad que es

[49] Volpi, Jorge (2008), "Charla con el autor de *El jardín devastado*", *El Universal*, 7 de noviembre.
[50] Actualmente la versión blog de *El jardín devastado* no se encuentra disponible en Internet; aun así, en las citas correspondientes indicaré las referencias exactas tanto del blog como de la novela posterior.
[51] Propios del gusto de Volpi por la novela corta, con referentes como *Aura* de Carlos Fuentes y la obra de Marguerite Duras. Por otro lado, Irene Serrano destaca que la novela de Volpi presenta cierta complejidad en cuanto a su clasificación genérica, calificándola de "muñeca rusa": "es una novela, que es un poema, que a su vez es un aforismo". (Serrano, 2008)

menor, me gustaba esa combinación entre lo más primario y lo más tecnológico" (Ethel, 2008)[52].

El título elegido para la novela, *El jardín devastado*, es fruto de dos elementos contrapuestos, según nos explica el autor en el blog durante la redacción de la obra, porque se trata de un lugar "en que se unen lo natural y lo artificial: el novelista como sembrador, las historias como semillas que germinan por su cuenta" (Volpi, 2007: El jardín 2. Qué). Esta afirmación se produce en un momento en el que la historia está por contar, aportando un sentido que más tiene que ver con el proceso creativo. Sin embargo, posteriormente, Volpi reconoce en una entrevista que el título posee una doble significación, en la que el *jardín* es el Jardín del Edén que se localizaba en la antigua Mesopotamia, lugar que hoy identificamos con Irak, escenario *devastado* en la actualidad por la guerra. Como vemos, se unen dos términos que hacen referencia a dos momentos históricos diferentes, quizás dos tradiciones que no tienen nada que ver la una con la otra, dos formas antitéticas de ver el mundo, pero no debemos olvidar que el jardín también es el "prometido por el Islam a los piadosos"[53] o "los jardines interiores que cada uno se construye para escapar del caos" (Volpi, 2008). Teniendo en cuenta este simbolismo, las referencias al jardín son numerosas a lo largo de la obra y algunas veces aparece como espacio destruido por la guerra, como vemos en el siguiente ejemplo[54]:

> Todos fuimos expulsados de allí.
> Como esa muchacha.
> Como Laila. (Volpi, 2008: 14 y Volpi, 2007: El jardín 9. Expulsados)

En otras ocasiones el jardín es sepultado, "está bajo la arena" (Volpi, 2008: 23 y Volpi, 2007: El jardín 16. Arena), una doble referencia que incide en la destrucción tanto en la guerra como de una civilización antigua, la mesopotámica, pero también señala a la

---

[52] Ethel, Carolina (2008), "Volpi desnuda su dolor en 'El jardín devastado'", *El País*, 28 de diciembre.

[53] En la novela existen varios ejemplos que nos muestran el jardín como el paraíso prometido después de la muerte, como el capítulo titulado "Ríos" (Volpi, 2008: 53): "Albricias a quienes creen y hacen buenas obras, porque tendrán unos jardines donde corren los ríos por debajo". En "Mártires" (Volpi, 2008: 58 y Volpi, 2007: El jardín 33. Mártires) se hace referencia a un terrorista suicida que justo antes de inmolarse piensa: "Muy pronto el jardín". Del mismo tipo es el pensamiento de "Walid" (Volpi, 2008: 158 y Volpi, 2007: El jardín 84. Walid), hermano de Laila, cuando es apresado y torturado en Irak por soldados americanos: "Ahora retozaría en un jardín y no en este estercolero".

[54] Respeto la disposición tipográfica tanto del blog como de la novela por el carácter poético de la misma, de forma que el lector se centra en el nombre femenino (mencionado por primera vez). Esta estructura permite además una asociación de palabras nada inocente, puesto que une "expulsados" con "Laila". En el blog es un lector o lectora, Noa, quien, mediante un comentario pesimista y haciendo un juego de palabras (que avanza también el tono general de la novela), nombra por primera vez el sustantivo que cualquiera asociaría con "expulsados", "jardín", que será, además, el título del libro: "Si no será la tierra y nos expulsan de un jardín inexistente ¿Qué nos queda, Jorge?". (Volpi, 2007: El jardín 9. Expulsados)

zona desértica que es hoy Irak. Incluso la simbología del jardín alcanza el aspecto personal cuando se nos informa que uno de los personajes, Ana, vivía con su madre en "una casa rodeada de plantas aromáticas" (Volpi, 2008: 51 y Volpi, 2007: el jardín 30. Plantas), que rememoraba en sus crisis nerviosas y de identidad, el recuerdo de un jardín real (y ficticio) que conseguía devolverle la paz. Pero quizás en la siguiente cita es donde el jardín adquiere ese doble significado de forma más notable:

> Mi cuarto tenía una ventana desde donde se veía el pequeño jardín –dos metros cuadrados a lo sumo- que mi padre cultivaba los domingos. Yo lo admiraba a través del vidrio cuando el asma doblegaba mis pulmones: el pasto recién cortado y la simetría de los arbustos era el mejor aliciente de mi cura.
>
> Como cada fin de semana, he ido a comer a casa de mis padres. En el fondo del patio descubro una selva en miniatura: matojos desechos, raíces sueltas, hiedra serpenteando, hojas invadidas por gusanos. Flores marchitas. (Volpi, 2007: El jardín 60. Ventana)

Así es, el jardín primero es símbolo del paso del tiempo, del envejecer de un padre que antes se molestaba en cuidarlo y ahora lo abandona marchitándose, y después, es una metáfora general de la novela, el jardín prometido, un pequeño paraíso, tanto personal como colectivo (puesto que puede hacer referencia a las dos historias que se entrecruzan en la novela), un paraíso que acaba desolado y devastado. En la última referencia al jardín se nos describe una imagen del paraíso más acorde con una visión tradicional de la literatura árabe, que coincide con la vida completa que alcanzará el ser humano una vez recupere su "jardín perdido. El jardín que nos aguarda" (Volpi, 2008: 170 y Volpi, 2007: El jardín 100. Paraíso). Curiosamente, en ese desdoblamiento que hace Volpi del texto, esta referencia debemos ubicarla en el libro en el capítulo titulado "Collado", pero en el blog es la última entrada y lleva por nombre, justamente, "Paraíso".

Una vez he analizado el simbolismo del jardín, en el espacio del blog apreciamos de primera mano el proceso de construcción de los personajes, que son tres: el narrador en primera persona (fiel a la concepción narrativa de Volpi[55]), su compañera Ana y la protagonista femenina, Laila. El primero de ellos es utilizado por Volpi en *El jardín devastado* y se corresponde con la definición de "ego experimental" de Milan Kundera, porque como personaje de la obra se configura como una proyección del propio escritor. Sin llegar a confundir en ningún caso narrador con autor, la intención de Volpi es situarse

[55] Salvo en *Oscuro bosque oscuro*, en toda su narrativa el escritor mexicano utiliza a un narrador en primera persona. Tal recurso le permite jugar con la aparente credibilidad de este tipo de narradores y sembrar la duda y la incertidumbre en sus lectores, quienes en algún momento de su lectura cuestionarán la veracidad de lo que se les está contando.

“bajo un microscopio” (Volpi, 2007: El jardín 13. Narrador) y exacerbar sus peores rasgos, características negativas que extrapolará a su personaje, quien, como manifiesta el escritor hispanoamericano, “habrá de parecerse mucho a mí mismo. Será casi igual a mí. Compartirá mis gustos, mis obsesiones, mis secretos. Vivirá una vida muy semejante a la que yo he vivido. Pero no seré yo” (Volpi, 2007: El jardín 13. Narrador). La idea que subyace en el fondo al utilizar este recurso es sembrar la duda y la incertidumbre acerca del carácter de este personaje y su vínculo con el escritor, una estrategia para confundir y atrapar al lector, quien se verá enganchado a la historia para desentrañar qué hay de verdad en ella.

Si ahondamos en este juego perverso trazado por Volpi comprobamos que mediante el diálogo que establece consigo mismo consigue crear esa tensión que confunde al lector. En efecto, el escritor mexicano parte de la idea de que nuestra memoria, “siempre tiene algo de ficción”, de “imaginación literaria” que facilita contar los hechos e interpretarlos, “una forma de investigar la realidad […] más poderosa que la simple transposición de lo vivido” (Volpi, 2007: El jardín 13. Narrador). En tal caso, continúa Volpi, asume la transfiguración de los recuerdos como una máscara necesaria para el escritor y, además, aporta la clave interpretativa del texto al afirmar que la “sinceridad absoluta es imposible” (Volpi, 2007: El jardín 13. Narrador). La credulidad del narrador queda, entonces, en entredicho, y el despiste lúdico al que incita el autor cumple su objetivo al sumir al lector en un mar de preguntas sin respuesta, acaso una forma de cuestionar la realidad, meta final de la narrativa de Jorge Volpi.

¿Pero cuál es el propósito de Volpi en esta novela al presentar a un narrador de estas características? En mi opinión, el autor pretende que vayamos más allá de expresiones como “explosión”, “daño colateral” o “ataque suicida”, que tratemos de ponernos en el lugar de Laila, que sintamos el dolor ajeno, que es, precisamente, el tema de la novela: la indiferencia ante el dolor de los demás. Un tema que, en el espacio cibernético en el que nos encontramos, forma parte del diálogo que se establece entre autor y lector, y que resulta efectivo a la hora de aceptar sugerencias y ponerlas en práctica. Así es como o el lector o lectora Noa interviene con un comentario al afirmar que en realidad no es necesario un ejercicio de imaginación para recrear el dolor, sino que basta con volver al dolor propio: “Pero Jorge, para que puedas hablar de ese dolor vas a tener que apelar al tuyo” (Volpi, 2007: El jardín 10. Una imagen). Tan solo un par de entradas más adelante, Volpi titula “Dolor propio” su post, en el que son interesantes sintagmas como “mi historia”, “mi dolor” o “la historia de mi dolor y de mis prójimos” y que comienza de la

siguiente forma: "*Coincido: acaso la única forma de comprender, o más bien de acercarse, al dolor ajeno es a través del dolor propio. O, al menos, de la memoria del dolor propio (que es una forma de la imaginación)*" (Volpi, 2007: El jardín 12. Dolor Propio). El diálogo que mantiene consigo mismo a la hora de novelar su dolor ahonda en ese juego de incertidumbres y equívocos a los que Volpi es tan aficionado, porque traslada la duda al lector sobre los hechos narrados, sobre si son tergiversados a voluntad del escritor para contar la historia no como fue, sino como le hubiera gustado que fuera. Es la ficción, en este caso, la que nos permite profundizar en nosotros mismos y ayudarnos a contar cosas que de otro modo no contaríamos: "La sinceridad absoluta es imposible. Pero una novela, una novela sobre uno mismo, debe rastrear en el fondo, acercarse al abismo" (Volpi, 2007: El jardín 12. Dolor propio). Sin embargo no debemos olvidar que estamos ante una historia ficcional y que en ningún momento podemos fiarnos de las palabras del autor, porque acaso somos unos títeres incapaces de ver los hilos que nos manejan, siempre guiados por la incertidumbre del no saber, acaso humanos sometidos al arbitrio del azar; en tal caso, la lectora Araceli Salazar se expresa en los mismos términos: "Ustedes tienen un control perverso sobre los lectores, porque nos entregan esa otra cara de la historia. ¡Cómo me gustaría saber la verdadera historia!" (Volpi, 2007: El jardín 12. Dolor propio).

Si partimos de estas declaraciones de Volpi sabemos que el narrador de *El jardín devastado* es fruto de la voluntad del escritor de explorar lo peor que encuentra en sí mismo mediante un narrador que se parece a él, que es él con sus peores rasgos, un personaje que narra en primera persona toda la trama, un académico que, después de vivir como un nómada varios años en distintas ciudades de Estados Unidos impartiendo clase, regresa a México para reencontrarse con su pasado y su país, provocándole un desasosiego ante el choque con la nueva realidad social y política. De este malestar surgen diversas reflexiones sobre las relaciones humanas, el amor y el sexo, así como los éxitos profesionales y el ambiente político convulso reflejado en cambios ideológicos y fraudes electorales. El personaje se introduce en una espiral de búsqueda personal, tratando de analizar la relación que mantuvo con Ana, tercer personaje de la historia, una persona atormentada e inestable que arrastra el peso de una familia desestructurada, con una vida difícil en la que se mezclan el alcohol y las drogas. Precisamente, la relación que mantiene el narrador con Ana se basa en la necesidad que siente él de rescatarla y ayudarla continuamente: "Recogí su cabeza y la acuné en mis brazos durante horas. Quizás de todos modos hubiese despertado. Para ella –y para la posteridad– fui yo quien le impidió hacerse daño" (Volpi, 2008: 117). Como personaje, tiene su propia voz en uno de los capítulos de

la novela, en el que se muestra tal cual es y realiza un reproche a su compañero: “Si te empeñas, adelante: yo soy la loca, la perturbada, la indomable. Pero tú no eres la cordura” (Volpi, 2008: 162 y Volpi, 2007: El jardín 83. Ana). Al darle la voz a Ana, quien hasta el momento solo había sido retratada desde el punto de vista del narrador, el lector se enmaraña definitivamente en el caos tejido por Volpi, quien con este recurso desmiente el discurso narrativo, deja en entredicho la credibilidad del narrador y mantiene abierta la duda sobre el carácter de los personajes. ¿Quién es el perturbado? ¿Quién de los dos, Ana o el narrador, ha caído en la locura? ¿Será Ana, como nos ha querido hacer ver el narrador durante todo el relato? ¿O será este último el que justifica su insania a través de otro personaje?

La historia entre estos dos personajes revela otra de las temáticas de la novela, la sexualidad masculina a través del cuerpo y el deseo, con una clara relación con la memoria, como veremos a continuación. Volpi, a diferencia de las novelas que tratan de explorar la sexualidad masculina abordando primero la femenina para olvidarse finalmente de aquélla, centra su atención en el narrador “con un cuerpo enclenque que se repite: `Orino, luego existo`” (Rivera Garza, 2009)[56]. Este “cuerpo que orina es, también, el cuerpo que pierde o que huye” (Rivera Garza, 2009), porque en definitiva estamos ante una historia de amor “en su versión más atemporal” (Rivera Garza, 2009). Por ello la novela se subtitula “una memoria”, porque, como manifiesta Rivera Garza, se introduce en ese terreno vedado de las literaturas no canónicas en las que las “minucias y las emociones y, sobre todo, los recuerdos personales, especialmente si son de orden amoroso, le corresponden a los aficionados o, por tantito, a los sentimentales” (Rivera Garza, 2009). De hecho, a lo largo del libro existen numerosos capítulos que tratan el tema del sexo desde el punto de vista masculino, como “Sabina” (Volpi, 2008: 68), “Sofía” (Volpi, 2008: 112), “Valeria” (Volpi, 2008: 136) o “Mariana” (Volpi, 2008: 145), que narran el paso de diferentes mujeres por la vida del protagonista, indiferentes en su momento, pero siempre presentes en la memoria del personaje, a juzgar por las últimas frases de los capítulos: “Los leo y los releo [poemas] como si tuvieran una verdad que se me escapa” (Volpi, 2008: 69), “No dejo de preguntarme qué significó en mi vida. O qué signifiqué en la suya. El olor de su piel y el silencio de Filadelfia aún me destemplan” (Volpi, 2008: 113), “no sé por qué su memoria aún me irrita” (Volpi, 2008: 137) o “Mi deseo por ella es el mismo” (Volpi, 2008: 147). Además, otra serie de entradas, como “Placer” (Volpi, 2008: 70), “Desconocidos”

[56] Rivera Garza, Cristina (2009), “El yo masculino”, *Milenio*, 10 de febrero.

(Volpi, 2008: 72), “Adolescencia” (Volpi, 2008: 116) o “Arrepentido” (Volpi, 2008: 129) redundan en la conflictiva relación con el sexo que posee el personaje, como se desprende de los siguientes ejemplos: “Sólo copulamos con desconocidos” (Volpi, 2008: 72), “Tu adolescencia sin mujeres te causó un daño irreversible. [...] En nuestro cuerpo no anida el paraíso. Si sigues así tarde o temprano acabarás por destruirnos” (Volpi, 2008: 116) o “Al caer en la lujuria asesinábamos a miles de niños en potencia. [...] No es de risa: ese día la dulce señora Pilar hizo de mí un criminal siempre arrepentido” (Volpi, 2008: 130). Finalmente, nótese que todas las referencias existentes sobre la temática del sexo se corresponden con la versión en papel, pues todas ellas no aparecen en el blog.

El tercer personaje de la historia es Laila, cuyo nexo de unión con la historia del protagonista concierne al lector dilucidar, según declara Jorge Volpi: “es al lector a quien le corresponde hacer las ligas, las conexiones que puede haber entre estas dos historias, que tienen que ver sobre todo con dos maneras distintas de encarar el dolor” [57] (Serrano, 2008)[58]. La conexión que en mi opinión existe entre Laila y el narrador consiste en un ejercicio de imaginación por parte de este último, que reconstruye la vida de la joven quizás ante la amarga imposibilidad de sentir empatía por el dolor ajeno. No en vano, a lo largo de la novela llegará a reprocharse a sí mismo: “¿Qué diablos me importan Laila, el djinn y su tormento? ¿Por qué hacerlos irrumpir en la abrupta intimidad que por una vez en la vida me concedo?” (Volpi, 2008: 150).

Su nombre está sacado de un poema perteneciente a una antología de poesía árabe clásica que, además, es elegido como epígrafe del libro: “Me dicen: ¿cómo, enferma, Laila en Irak, / no vas a verla? / ¡Dios sane a los enfermos de Irak, / que yo me compadezco de todo aquel / que sufre del mal de Irak!” (Volpi, 2008: 5). Al margen de la tradición de su nombre, Laila nos es presentada como una joven iraquí que sufre una gran tragedia familiar en el marco de la guerra de Irak, cuando su padre, su esposo y su hija de dos meses son asesinados. Rota de dolor, se ve obligada a iniciar un viaje a pie hacia Bagdad en busca de sus hermanos, encontrándose a lo largo del camino con distintas estampas del horror de la guerra. El blog nos permite conocer cómo es el proceso en el que surge el personaje, en este caso a raíz de una fotografía vista en un periódico, cuyo pie reza “Iraq.

[57] En declaraciones concedidas al diario *ABC* Jorge Volpi apunta otra posibilidad interpretativa: “Y por otro lado está la historia de una de las tantas víctimas anónimas de la Guerra de Irak […], una joven que, como su familia entera, es asesinada al inicio de la invasión de Irak. Y desde ese momento, es el lector el que tiene que establecer los paralelismos, las correcciones, las correspondencias que hay entre una historia y otra, dos asuntos que son dos caminos”. (Agudo, 2008)

[58] Serrano, Irene (2008), “Dolor y crítica, los dos ingredientes fundamentales de la última novela de Volpi”, *El Mundo*, 15 de diciembre.

Funeral falluja", en la que aparece un grupo de mujeres intentando dar consuelo a otra, con una manifiesta expresión de dolor[59]. La contemplación de la imagen provoca en el escritor mexicano una reflexión sobre la humanidad de los rostros que nos asaltan día tras día, una reflexión a partir de la cual Volpi aventura lo que le ocurrió a la mujer de la fotografía en "un ejercicio de imaginación, digamos, primaria […]: un padre, un hijo, una hermana o todos ellos asesinados. Una explosión. Un daño colateral. Un ataque suicida" (Volpi, 2007: El jardín 10. Una imagen). El siguiente paso de reconstrucción ficcional es, quizás, el más complicado, puesto que a la historia debe acompañarle el componente humano, aquel que es capaz de "comprender, sentir cabal y estremecedoramente, que esa historia, la suya, la de su dolor, también nos pertenece" (Volpi, 2007: El jardín 10. Una imagen).

Además, en la reconstrucción del personaje de Laila Volpi también manifiesta haberse inspirado en la bitácora de River Bend, "una mujer iraquí que fue contando sus experiencias durante la guerra" (Serrano, 2008). Tras una lectura atenta se aprecian algunas similitudes entre la persona real, River Bend, y el personaje novelesco, Laila. Las dos son jóvenes, Laila de 19 años y River Bend de 24, y sus costumbres no están tan alejadas de las del mundo occidental; por ejemplo, de Laila se nos dice que "Igual que otras muchachas de su entorno ella casi nunca se cubría la cabeza –sus cabellos de plata y oro–, usaba pantalones, estudiaba informática, adoraba la flauta y se sabía guapa e independiente" (Volpi, 2008: 42 y Volpi, 2007: El jardín 26. Fariza). En efecto, River Bend nos confiesa en su blog que antes de la invasión ella misma elegía su indumentaria libremente, llevando vaqueros o jeans, pantalones de algodón y camisetas. Además, manifiesta sorprenderse de la reacción de los americanos ante los conocimientos informáticos e idiomáticos de los iraquíes: "Why am I not Iraqi, well because a. I have internet access (Iraqis have no internet), b. I know how to use the internet (Iraqis don't know what computers are) and c. Iraqis don't know how to speak English (I must be a Liberal)" (Bend, 2003: Another Day)[60]. Laila tiene una experiencia parecida cuando se enfrenta a soldados americanos en un puesto de control: "Déjame pasar, pide Laila en pulcro inglés (el sargento o lo que sea no oculta su sorpresa)" (Volpi, 2008: 120 y Volpi, 2007: El jardín 64. Extraños). En este mismo capítulo (Volpi, 2008: 120 y Volpi, 2007: El jardín 64. Extraños) también llama la atención la visión que tiene Laila de los soldados, descritos como extraños que en ningún

[59] Recordemos que este es el tema central de la novela, tal y como manifiesta el propio escritor: "Yo sé muy bien de qué quiero escribir: del dolor. Del dolor ajeno. ¿Qué hacer ante él? Cómo paliarlo o combatirlo o atenuarlo. Cómo dominarlo. Cómo observarlo (Sontag). Cómo decirlo (Beckett). O cómo simplemente, olvidarlo". (Volpi, 2007: El jardín 2. Qué)
[60] Bend, River (2003), *Bagdad Burning*.

momento se caracterizan con atributos humanos; por ejemplo, Laila los ve como intrusos que "trasiegan cosas de aquí para allá", "carecen de ojos" porque llevan "viseras de plástico amarillo", su forma de hablar no muestra ningún tono, ni de ira ni de aspereza y a ella "le recuerdan a los androides de las series japonesas". Laila humaniza la brusquedad de esta escena sentándose en el suelo, sacando su flauta y poniéndose a tocar una "tensa melodía" en un juego de contrastes que trata de conseguir que el lector se identifique con la joven y su dolor, quitándole al resto de personajes de este episodio cualquier propiedad humana, de tal forma que no es detenida por un militar, sino por "un tórax gigantesco" que se interpone en su camino como un muro insalvable.

La educación de Laila incluía una formación musical en flauta travesera, demostrando poseer grandes dotes para ello: "memorizaba las lecciones, se enamoraba del solfeo y pasaba horas enhebrando pentagramas. Mozart fue su compañía" (Volpi, 2008: 30). Esta habilidad le proporcionó un fino oído que "hoy le permite identificar las notas que emiten los rifles de asalto, los cazas supersónicos y las bombas de racimo" (Volpi, 2008: 30), de la misma forma que River Bend declara haberse convertido en experta a la hora de distinguir si los tiros provienen de los "suyos" o de los "invasores", la distancia, e incluso el blanco, si se trata de una pistola o una ametralladora, un tanque o un vehículo blindado, un helicóptero Apache o un Chinook:

> E: How far do you think that is?
> Me: I don't know… 'bout a kilometer?
> E: Yeah, about.
> Me: Not American bullets-
> E: No, it's probably from a…
> Me: Klashnikov.
> E (impressed): You're getting good at this. (Bend, 2003: My New Talent)

Laila, haciendo una incursión en el terreno de lo fantástico, se acompaña durante el viaje de un *djinn*[61], del que Volpi no aclara si es una presencia real para la joven o si, por el contrario, es fruto de su locura al perder trágicamente a su familia, porque acaso la figura del genio sea "una perversa ironía para quien lo ha perdido todo, hasta los deseos"

[61] "En las tradiciones más antiguas, los genios eran los espíritus de pueblos desaparecidos, que actuaban de noche y se escondían al despuntar el día. Otras tradiciones dicen que son seres de fuego. En todos los casos se trata de seres con características de duendes y otros seres mitológicos elementales de la naturaleza que pueden, según su talante, atacar o ayudar al ser humano." Julio Samsó, en las notas recogidas en una antología de *Las Mil y Una Noches* señala que un *ifrit* es una "especie de genio o ser sobrenatural", casi imposible de distinguir de "otros seres semejantes de la mitología árabe preislámica e islámica" como *djinn*, que él traduce por genio, *márid*, un genio rebelde, o *shaytán*, un demonio (Samsó, 2008: 492). Más adelante afirma que una de las posibles diferencias entre los djinns y los ifrits radique en las creencia de los primeros en la predicación de Mahoma, aunque a efectos terminológicos en la traducción se utilizan indistintamente (Samsó, 2008: 493).

(Castanedo, 2009)[62]. Este ser mágico está presente en la cultura popular islámica y es familiar en la nuestra por los cuentos de *Las mil y una noches*. La cultura occidental otorga a estos seres fantásticos características positivas y, normalmente, conceden a su portador el cumplimiento de tres deseos. Sin embargo, la diferencia con la novela de Volpi radica en que la joven protagonista debe entregar su vida a cambio:

> Los peshmergas me enterraron aquí hace tres días. El primero de ellos juré que entregaría todo el oro del mundo a quien me rescatase. El segundo prometí convertirme en su sirviente. Pero al tercer día sin respuesta, aniquilado por el hambre, decidí matar al primero que viniese. [...]
> Al contemplar sus lágrimas como gotear de perlas, el djinn se conmovió. De acuerdo, mujer, te concedo tres deseos. Es más, te acompañaré hasta que se cumpla el último de ellos. Pero recuerda: al final no he de faltar a mi palabra. (Volpi, 2008:56)

Este genio vengativo está influenciado por el *ifrit* protagonista del cuento de *Las mil y una noches* titulado "El pescador y el ifrit", cuento que comienza en la tercera noche y en el que confiesa haber sido un rebelde al rey Salomón, quien lo mandó encerrar en una botella:

> Ordenó entonces a los genios que me cogieran y me arrojaran en medio del mar. Durante cien años dije en mi corazón: "Haré rico para siempre a quien me libere". Transcurrieron cien años y nadie me liberó; durante los cien años que siguieron me dije: "Obtendré para quien me libere todos los tesoros de la tierra". Pero nadie vino a salvarme. Transcurrieron cuatrocientos años más y me dije: "Concederá tres deseos a quien me libere". Pero nadie me sacó. Entonces me encolericé violentamente y dije para mí: "Ahora mataré a quien me libere y le dejaré elegir cómo quiere morir". Como tú me has salvado, te dejo escoger cómo vas a morir. (Samsó, 2008:47)[63]

En relación con el carácter maligno de este genio, uno de los lectores del blog, Walter Egon (Volpi, 2007: El jardín 31. Djinn) encuentra cierta similitud entre el comportamiento de este genio con el de *Cuentos breves y extraordinarios* de Borges y Bioy, porque no sólo concede deseos, sino que también aniquila. Este ser dual mezcla de genio y demonio se impone la misión de acompañar a Laila hasta el final del viaje, escondiéndose en los momentos oportunos, como en el puesto de control ante los soldados americanos, cuando el djinn se vuelve "del tamaño de una lenteja y se introduce en su alforja" (Volpi, 2008: 119). La relación que mantiene con la joven se corresponde, en cierto modo, con su propia dualidad y por eso encontraremos episodios en los que la rigidez del genio contrasta con la debilidad y compasión de Laila, como vemos por ejemplo en el capítulo "Cuerpos" (Volpi, 2008: 90-91 y Volpi, 2007: El jardín 49.

[62] Castanedo, Fernando (2009), "Hilos de ironía", Madrid: *El País*, 17 de enero.
[63] Samsó, Julio (2008) (ed.), *Las mil y una noches*, Madrid: Alianza.

Cuerpos) cuando se encuentran un grupo de cadáveres en una cuneta, ante los cuales la joven no puede evitar acercarse y cerrarles los ojos uno a uno, mientras el djinn no oculta sus gestos de disgusto. O en "Víctimas", donde se nos revela la difícil relación que mantienen en ocasiones; en este caso, el ser mágico llega a enfadarse por la decisión de Laila de dirigirse a Kirkuk, ciudad de su marido: "¿Ese pantano lleno de sarnosas plataformas y el codiciado flujo negro? Allí nos consideran enemigos, nadie habrá de cobijarnos. Laila no escucha al demonio del desierto (a veces le parece adolescente) y se adentra en la ciudad de su marido" (Volpi, 2008: 65 y Volpi, 2007: El jardín 38. Víctimas).

Sin embargo, otras veces el djinn muestra su cara más benévola y es el único que mantiene viva la esperanza de la joven iraquí de encontrar a sus hermanos con vida: "El djinn le ha dicho que sus hermanos se esconden en Bagdad [...]: tal vez un jeque los protege o yacen como perros en prisión o preparan minuciosamente un atentado" (Volpi, 2008: 107 y Volpi, 2007: El jardín 58. Hermanos). Efectivamente, como podemos comprobar unas páginas más adelante, su hermano Walid es apresado e internado en una cárcel después de no mostrar el valor suficiente para realizar un ataque suicida: "Imbécil: ¿cómo no se hizo estallar frente a la garita como el resto de los suyos?" (Volpi, 2008: 158), mientras que Bashir se esconde en casa de unos primos hasta que Laila lo encuentra: "Un djinn me señaló tus pasos" (Volpi, 2008: 165).

Dentro del acuerdo establecido entre ambos, el genio le va concediendo los deseos; el primero de ellos es la flauta travesera: "Mi flauta, le pide al djinn. Devuélveme mi flauta" (Volpi, 2008: 31). Posteriormente, cuando llegan a Kirkuk y se encuentran con que la familia de su marido debe abandonar su casa, Laila le pregunta si puede hace algo al respecto y este le contesta que sí, "pero te recuerdo que sólo te quedan dos deseos. Y tienes dos hermanos" (Volpi, 2008: 67 y Volpi, 2007: El jardín 38. Invasión). Suponemos que los dos deseos restantes se cumplen cuando logra encontrar a sus hermanos; pero en ese momento Laila no puede faltar a su promesa: una vez ha logrado llegar a Bagdad debe entregarle su vida al djinn: "La explosión destroza su cuerpo en un segundo –la alabanza a Dios, Señor de los Mundos, el Clemente, el Misericordioso– y termina su dolor" (Volpi, 2008: 179). El triste final de la joven solo se desvela en el libro impreso, pero no así en el blog, como una manera de mantener el suspense hasta la conclusión de la historia con la publicación de la obra, fruto del experimento cibernético.

Una vez han sido analizados los personajes de la lectura del libro, y previamente de la del blog, se advierte el uso de dos estilos bien diferenciados que Jorge Volpi confirma en su bitácora (Volpi, 2007: El jardín 36. Un alto en el camino). En ella reconoce que, si bien

ambas historias son dos imágenes contemplándose en un espejo –el narrador imagina la vida de Laila y su tragedia acaso para conjurar sus propios demonios–, su estilo se distingue en base a un propósito determinado en cada caso. Así pues, para recrear los pasos de Laila el autor realiza

> un voluntario homenaje al estilo tradicional de los cuentos árabes, a *Las mil y una noches* y a distintos textos islámicos de los siglos vii al x, tanto en poesía como prosa. De ahí las resonancias, los rumores lejanos, la sensación de déjà-vu, las metáforas que pueden sonar manidas pero que la poesía árabe tradicional utiliza una y otra vez, sin afán de novedad. (Volpi, El jardín 36. Un alto en el camino)

Por otro lado, el capítulo en el que se nos presenta por primera vez a la joven, es un ejemplo evidente del estilo cuentístico tradicional y las fórmulas comunes en la descripción de los personajes que además se presentan de forma maniqueísta, puesto que en un lado, bajo la etiqueta de los bondadosos, tenemos al doctor Karim "dotado de riqueza y astucia" y sus tres hijos dechados de virtudes, Walid y Bashir, "tan obedientes como piadosos", y Laila, "la más hermosa", descrita a través de varios tópicos literarios, como su "sonrisa del cielo", sus cabellos de oro y plata, las lágrimas de perlas, el canto de pájaro y los labios de rosa (Volpi, 2008: 17-19 y Volpi, 2007: El jardín 14. Laila); su marido Salih, ingeniero de Kirkuk, y su pequeña hija de dos meses cierran el grupo de personajes con características positivas. En el otro extremo, los personajes maliciosos vienen representados por Uday, hijo del Abominable[64], un maltratador de mujeres a quien el padre de Laila sirve como médico borrando las huellas de sus agravios. Asimismo, en este pequeño análisis del estilo, podemos mencionar las continuas referencias divinas, que no dejarán de aparecer a lo largo de la novela: "sólo Dios conoce la verdad de lo ocurrido", "el Retribuidor", "había sido bendecido", "sólo Dios es testigo" o "la alabanza al Clemente, al Misericordioso".

Este estilo tan personal no deja indiferente a los lectores del blog, como es el caso de Noa (Volpi, 2007: El jardín 13. Un alto en el camino), que interviene en el blog para relacionar el estilo de este tipo de posts con el Corán, el Hadith e incluso alguna poesía sufí. También manifiesta que las metáforas comparativas de Laila no son de su agrado por parecerle meros tópicos que no tienen cabida en esa descripción, una crítica que coincide con la que ha realizado Geney Beltrán Félix, cuando afirma que:

> Esta línea [la historia de Laila] me parece aún menos efectiva, quizás escasamente imaginada, sobre todo por el abuso a las referencias al Creador y sus designios, lo cual se revela pomposo o incluso paródico-de-sí-mismo, y hace germinar la

[64] No todo en el pasado de Irak antes de la guerra es descrito positivamente. Seguramente el Abominable sea Sadam Husein, sobre todo teniendo en cuenta las referencias que se harán posteriormente a la vida que ha llevado Laila.

> sospecha de que, en última instancia, nos hallamos ante un ejercicio poco auténtico de expresión. (Beltrán Félix, 2009)[65]

Por el contrario, la historia que nos cuenta el narrador se caracteriza por un lenguaje seco y directo, sin elementos ornamentales, que muestra toda la furia contenida y la acidez que envuelven al personaje, incapaz de sentir empatía hacia otro ser humano, acaso ni hacia él mismo, como se desprende de las duras palabras que dan comienzo al libro: "Odio ser humano. Huyo entre las sábanas y, apenas parpadeo –el espejismo de la noche–, reencuentro mi estirpe carroñera. Mi consuelo es no haberme jamás reproducido, o así lo espero" (Volpi, 2008: 11 y Volpi, 2007: El jardín 5. Odio ser humano).

La tendencia en esta novela es reducir el lenguaje a su última expresión, de suerte que cada una de las palabras tenga un peso específico propio dentro de la historia. De ahí su estructura en micro-capítulos, que no abarcan más de dos páginas, evolucionando a medida que avanzamos en su lectura hacia microrrelatos y aforismos. En este sentido, no resulta fácil discernir qué textos pueden considerarse como tales, porque dentro de lo fragmentario y la narración breve las fronteras se difuminan. Si tenemos en cuenta la caracterización de David Lagmanovich (2006)[66] sobre los tres principios básicos que debe cumplir un microrrelato, a saber, ser un texto breve, ficcional y narrativo, los diferentes capítulos de la obra de Volpi se configuran como textos del género breve, porque cumplen los tres criterios y se alejan de otro tipo de textos cortos de tinte dramático o poemas como el haiku japonés o similares, que no se ajustan al concepto de microrrelato. Además, de entre todos los géneros más próximos al microrrelato es quizás el aforismo el más cercano, una frase sentenciosa que suele apoyarse en "recursos mnemotécnicos como la rima, el ritmo, la paronomasia o el paralelismo" (Lagmanovich, 2006: 89), como apreciamos en los refranes populares, pero también en "formas cultas de la sentencia, la máxima y el proverbio" (Lagmanovich, 2006: 89), que hunden sus raíces en la antigüedad. Raras veces un texto aforístico se acerca, hasta confundirse, con un microrrelato:

> en su inmensa mayoría, los textos aforísticos mantienen su distanciamiento con respecto a los narrativos y, en cambio, pueden mostrar claras afinidades con la escritura poética, como si perviviera en ellos el vínculo con los textos gnómicos más antiguos de la Humanidad. (Lagmanovich, 2006: 89)

Como muestra, destacaremos algunos ejemplos ilustrativos de estas formas condensadas de novelar, eligiendo de entre los microrrelatos los más representativos, como el siguiente, que esconde una bella aunque trágica metáfora: "Laila levanta la mirada y es

[65] Beltrán Félix, Geney (2009), "*El jardín devastado / Una memoria*, de Jorge Volpi", *Letras Libres*, enero.
[66] Lagmanovich, David (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia: Menoscuarto ediciones.

como si hubiese lazos tendidos en el cielo. Diez, veinte tramas rectilíneas. Admira su rápida belleza. Pero no entiende cómo alguien puede sobrevivir a esos graznidos"[67] (Volpi, 2008: 77 y Volpi, 2007: El jardín 42. Cielo). Otro de los ejemplos implica una trampa en la que cae el ser humano actualmente, incapaz de comunicarse con el otro: "Dios era una telaraña. Arrasada, no queda trazo, ni el más sutil, que nos sostenga. Se dispersaron los prójimos. Y todos sabemos cuán fútil es amarse a uno mismo" (Volpi, 2008: 95 y Volpi, 2007: El jardín 52. Telaraña). Y en el otro extremo de la brevedad existen aforismos en la novela que encierran un tono sentencioso, como los siguientes: "En la guerra y en el sexo los cuerpos son intercambiables" (Volpi, 2008: 54); "Los espejos son abominables porque apenas distingues tu rostro de otros rostros" (Volpi, 2008: 105); "La carnicería en Oriente es producto de un cruce de espejismos. Que Dios conduce a sus ejércitos. Y que prevalece la fe sobre las víctimas" (Volpi, 2008: 109 y Volpi, 2007: El jardín 59. Espejismos); "Las religiones del Libro también veneran las erratas" (Volpi, 2008: 127 y Volpi, 2007: El jardín 70. Libro); y "Las voluntades, como los cuerpos no pueden ocupar el mismo espacio" (Volpi, 2008: 152 y Volpi, 2007: El jardín 80. Voluntades). Destaco, por último, una reflexión de un lector, rodrig bastidas [sic], en la que felicita al escritor mexicano por su escritura "contundente, puntual y poética" (Volpi, 2007: El jardín 68. Septiembre), sugiriendo además que con ciertas entradas podría publicar un libro de aforismos "a lo neuman"[68] [sic].

Para finalizar con el análisis textual de *El jardín devastado*, si por algo se caracteriza la publicación en el blog es por la interacción con los lectores, con quienes Volpi ensaya y dialoga su experimento y quienes intervienen en el proceso creativo de la novela. En este nuevo camino que investiga el escritor mexicano, veamos en qué circunstancias se establece la relación horizontal con el lector, que en primer lugar, ante esta iniciativa literaria, responde de forma positiva, como se desprende de las palabras de bienvenida de Maricarmen en El jardín 1. Propósito (o despropósito): "Me uno a Sofía y Sandro. Felicidades por esta forma de comunicación y sobre todo, por esto que tú mismo denominas aventura… Felicidades por el valor de experimentar algo nuevo y sin duda alguna aquí estaremos ☺". Gorgias sigue la misma línea y además establece una diferencia entre lo que Volpi ha escrito anteriormente, cuando la literatura era un medio para

[67] Una lectora, Isabel González, el 28 de enero de 2008 a las 17:38 h., realiza el siguiente comentario en la misma entrada: "Es un microrrelato precioso. Genial. De esas lecturas que redimen. Seguiré tu blog".

[68] Se refiere a Andrés Neuman por el cultivo del aforismo realizado en obras como *El Equilibrista* (Barcelona: Acantilado, 2008), del que podemos leer una pequeña muestra, titulada *30 aforismos y un microensayo de* El Equilibrista en su página web, http://www.andresneuman.com/libros.htm.

transmitir su curiosidad por la ciencia y el conocimiento, y lo que escribe en este blog, donde "por primera vez, nos usa para encontrarse, acude al veneno propio para emancipar sus demonios y hacernos cómplices de su dolor" (Volpi, 2007: El jardín 14. Laila), una forma de escribir calificada por otro de los lectores, de enigmático nombre, Volveré, como "blogonovelar" (Volpi, 2007: El jardín 14. Laila). De forma más general, Ay, paraíso terrenal (Volpi, 2007: El jardín 74. Pecado) defiende la literatura a salvo de los grandes proyectos de *marketing* y empresas o grupos de opinión englobados en cadenas de tiendas, blogs, prepublicaciones o suplementos culturales, mientras que José Luis (Volpi, 2007: El jardín 75. Confesión) opina que gracias a los blogs el público es más activo y responde de forma más espontánea.

Pero al margen de estas reflexiones generales, me interesa seleccionar a los lectores paradigmáticos que, en representación de los demás, sirven para analizar el papel que juega el lector en la creación de la novela, porque si el futuro del blog para Paz Soldán reside precisamente en esa comunicación directa entre autor y lector, afirmando que "futuros cuentos, novelas y poemas se escribirán incorporando otros medios y la opinión del lector" (Paz Soldán, 2005), *El jardín devastado* de Jorge Volpi es un claro ejemplo de blog en el que se establece ese diálogo abierto entre autor y lectores. Por ejemplo, reproduzco el diálogo que mantiene Volpi con Sara F., que postea lo siguiente:

> Jorge:
>
> ¿Lees nuestros comentarios? No sé, pero de pronto me da la impresión de que no es algo a lo que le prestes mucha atención.
>
> Te pregunto porque quisiera que me recomendaras alguno de tus libros para leer por primera vez. No he leído nada de ti [sic], salvo este blog, y bueno, espero encontrar algo valioso en alguno de tus libros, sin duda.
>
> Ya ves, tener la oportunidad de preguntarle al propio autor de una recomendación tal vez es algo difícil para ustedes (los autores), pero es algo que por otro medio me resulta imposible, de no ser por este blog. Por eso lo aprovecho.
>
> Saludos.
>
> Sara. (Volpi, 2007: El jardín 60. Ventana)

Quizás en otras circunstancias la pregunta de la lectora no habría tenido respuesta, o habría sido más complicado que se estableciera ese contacto, pero en el blog es el propio escritor, Jorge Volpi, quien contesta contribuyendo así a ese diálogo con su lectora:

> Querida Sara F.,

> Por supuesto leo los comentarios de todos a diario, y poco a poco voy asimilándolos e incorporándolos, en espera de la versión final de estos textos. Siempre es difícil escoger un libro propio, pero yo prefiero el último, "No será la Tierra".
> Gracias y un saludo,
>
> Jorge Volpi (El jardín 60. Ventana)

Además, como el autor ha querido que su blog sea un espacio público y abierto, otros lectores no dudan incluso en responder a Sara F. y hacer sus propias recomendaciones, como es el caso de Dídimo Fijosdalgo quien aconseja a la lectora leer *En busca de Klingsor* por considerarla la más representativa del autor. Pero de entre los lectores más activos está Noa, mencionada anteriormente, que suele incidir en todos los aspectos del blog y la novela, o Araceli Salazar, a quien le gusta opinar sobre el devenir de la trama, y Rolando Gabrielli, que tiende a colaborar desde el punto de vista de la creación literaria.

Por ejemplo, Noa se atreve a sugerir una variación del nombre de la protagonista iraquí propuesto por Volpi, Laila por Leila (Volpi, 2007: El jardín 7. Su nombre), una sugerencia que sí contempló el escritor, porque posteriormente publicó que Laila "pronto se convertirá en Leila" (Volpi, 2007: El jardín 91. Caminos). Sin embargo, la versión en papel de la novela mantendrá el nombre previsto, salvo en uno de sus capítulos, "Extraños", en cuyas últimas líneas, que por cierto no se incluyen en el blog, se cambia el nombre: "Leila se acomoda sobre unas piedras, extrae la flauta de su alforja y entona una tensa melodía" (Volpi, 2008: 120), un error que sugiere que durante un tiempo la propuesta de Noa fue en firme.

Por supuesto, no será el único momento en el que se establezca un diálogo horizontal entre ambas partes; en los comentarios de la entrada "El jardín 82. Civilizaciones", Noa y Volpi dialogan a propósito de unas declaraciones del escritor en *Reforma*, al parecer el 4 de abril, sobre la publicación de su ensayo *Mentiras contagiosas* y *El jardín devastado*. Volpi matiza lo declarado afirmando que durante meses sólo ha escrito el blog y que va reescribiéndolo tomando en cuenta los comentarios de los demás para su versión definitiva. De hecho, en una entrevista digital publicada en *El Universal* responde Volpi a una tal Noa ("Si acaso es usted la misma Noa del blog") que "hay bastantes cambios, capítulos nuevos, giros provocados por el contacto con los lectores del blog. Ahora son dos textos distintos, uno electrónico y otro en papel" (Volpi, 2008). Respecto a la "conversación" mantenida entre Volpi y Noa, hay que destacar que los dos comentarios tienen lugar el mismo día, 5 de abril de 2008: Noa publica el suyo a las 6:35 h.

y Volpi responde casi dos horas más tarde, a las 8:31 h. En este sentido, Meg Hourihan (2002)[69] considera importante que aparezca la fecha tanto en los *posts* como en los comentarios por dos razones principales: la primera es que sin ella el lector no puede discernir las actualizaciones realizadas por el autor del blog ni compartir en el momento esa experiencia; la segunda consiste, según Hourihan, en la poderosa conexión existente entre el autor y el lector al publicar y leer prácticamente en el mismo espacio temporal, como ocurre en este caso con el "diálogo" entre Jorge Volpi y el lector o lectora Noa.

De la lectora Araceli Salazar destacaré uno de sus comentarios por significativo en cuanto a la trama final de la novela se refiere. En uno de los posts, ante una de las preguntas que lanza el protagonista, "¿Y si buscase a Ana?", responde la lectora: "Vas a terminar buscándola" (Volpi, 2007: El jardín 65. Buscarla). En la versión definitiva de la novela, quince años después de que el protagonista regresase a esa patria "de hienas y fantasmas", en el último capítulo del libro titulado *Salida* (Volpi, 2008: 182), el personaje narrador observa a Ana desde la distancia, cumpliendo el vaticinio de la lectora y dejando un final abierto: "Ella baja con una bolsa de plástico en la mano. Hace un malabar con las llaves y una niña de tres o cuatro años desciende del auto abrazada a un conejo de peluche. Ella le susurra algo al oído. La pequeña sonríe. Ana abre la puerta y las dos se adentran en la casa" (Volpi, 2008: 182).

Por otro lado, sabemos que Rolando Gabrielli tiende a reflexionar sobre el proceso creativo, sobre todo en las primeras entradas del blog, en las que manifiesta que "un escritor verdadero no piensa en el lector, ni en sí mismo… pero me gusta más la idea de transmitir atmósferas, situaciones, silencios, poesía… vida. Y sigo pensando que no hay recetas, porque el lector es un animal camaleónico" (Volpi, 2007: El jardín 3. Umbral). Además, su mensaje de bienvenida al blog se sitúa en el lado del creador, a la vez que valora el fenómeno del formato blog:

> 120 millones de blogs… aumentan por miles cada día… hay mucho más espacio dicen los expertos… cada PC un bloguista? Pero en cada Blog o bloguista no hay un escritor, ni un periodista, la mayoría de las veces… […] En esto de escribir, lo hago en frío y directo, la improvisación es un primer paso, como la primera mano de pintura. (Volpi, El jardín 2. Qué)

Más adelante, en el capítulo El jardín 14. Laila, se suceden diecisiete comentarios en los que los lectores debaten entre sí sobre la novela, y precisamente es Rolando Gabrielli quien interviene por medio de enunciados como "Los lectores podrían escribir

[69] Hourihan, Meg (2002), "What we're doing when we blog". *O'Reilly Web Devcenter*, 13 de junio.

Cien Años de soledad en los blogs" o "EL INTERNAUTA SE ESTÁ APODERANDO DEL LIBRETO".

En realidad estos comentarios, y otros expuestos a lo largo del apartado, no dejan de ser un breve sumario de la participación de los lectores en el blog, quienes tampoco dudan en realizar críticas, como por ejemplo en la entrada anterior, en la que Apátrida escribe lo siguiente: "Perdón, pero no he podido pasar de la segunda línea. Y encima, me hizo bostezar la primera. Perdona que sea sincero con esta entrada" (Volpi, 2007: El jardín 14. Laila). No obstante, otros reflexionan sobre algún aspecto de la obra literaria del escritor mexicano, como es el caso de C (Volpi, 2007: El jardín 15. Padre), que cree que escribir sobre el dolor es un tema que, a su parecer, Volpi ha tratado siempre; no en vano, le han gustado sus novelas anteriores porque a pesar de ser historias cartesianas o incluso frías, sus personajes van poco a poco dejándose llevar por sus sentimientos.

En definitiva, como demuestran los ejemplos, los lectores aceptan el reto lanzado por Volpi y colaboran mediante sus comentarios en el proceso creativo de *El jardín devastado*, un blog que fue proyectado desde el principio en cien entradas y que deja la "puerta abierta" a los lectores para que continúen esta aventura, a pesar de las protestas de algunos como Vice: "Para empezar, ahora ya no puede dejarnos. Ha contraído una deuda, lo sepa o no. Así que le sugiero nuevos caminos, alternativas, cosas. Huir sería un fraude" (Volpi, 2007: El jardín 91. Caminos). La historia se completa con la publicación del libro a finales de año, que incluye treinta y cuatro capítulos nuevos que completan la visión que tenemos de los personajes, sobre todo del protagonista, con una serie de historias amorosas (Sabina, Sofía, Valeria o Mariana) que tratan el tema de la sexualidad, como ya hemos analizado, el desenlace de su relación con Ana, así como el triste final de Laila y diversos cambios de lugar de algunos capítulos. *El jardín devastado*, finalmente, se configura en torno a dos textos distintos, como bien señalaba el escritor, el electrónico y el papel impreso, fruto de la doble redacción de Jorge Volpi, completada por la colaboración de sus lectores en el marco del blog. La aventura, fructífera para ambas partes, culmina definitivamente:

> *¿Acaso ustedes, mis lectores, mis semejantes -nunca mejor dicho-, imaginan las entradas subsecuentes, las líneas faltantes, los nudos, los cruces?*
>
> *Un experimento como éste exige dejar la puerta abierta.*
>
> *Para que, si así lo desean, ustedes entren y compartan, al menos por unos segundos, este mundo, mi mundo.*

El mundo de otro.

> *"Mi casa es su casa", decimos hipócritamente los mexicanos. Una verdad a medias. Perfecta para la ocasión.* (Volpi, 2007: El jardín 99. Final)

La experiencia blog de *El jardín devastado* supone una nueva vía de experimentalismo para Jorge Volpi de acuerdo con la era posmoderna. El juego con el lector, su incorporación "efectiva" al hecho literario y su escritura fragmentaria e instantánea son las señas de identidad de una narración abismada a los *mass-media* y a la globalización propiciada por Internet. Si al comparar a los escritores actuales con los de las generaciones anteriores, Volpi destacaba que éstos se dedicaban a las columnas periodísticas, además de otras actividades, el entorno habitual de los intelectuales de hoy en día se desarrolla en los blogs, marco natural para la investigación literaria. En esta coordenada escritural en la que se sitúa Volpi, también debo mencionar la tradición continuista en la que se inserta, según analicé a propósito de su "homenaje" a Carlos Fuentes, de ahí que pueda afirmar que Volpi asimila la narrativa arriesgada y totalizante de la época del boom al mismo tiempo que la reviste de su propia experiencia en un mundo carente de fronteras.

1.3. "La narrativa hispánica de América" en el siglo XXI.

1.3.1. Punto de partida.

A comienzos de la década de los 90 la novela se encuentra de nuevo anclada en los parámetros decimonónicos, que defendían una concepción clásica de la narración, basada en personajes unívocos y un tratamiento lineal del tiempo, alejándose de lo que Jorge Volpi entiende como literatura, a saber, un complejo laboratorio en el que ensayar nuevas técnicas narrativas, precisamente aquellas que pusieron en marcha los escritores del *boom* décadas antes. Así es como surgen diversas tendencias, como la antología *McOndo* a cargo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, el *Crack* mexicano o la *Generación Mutante* colombiana con nombres como Santiago Gamboa, Jorge Franco Ramos, Mario Mendoza y Héctor Abad Faciolince, así como el caso de Juan Carlos Méndez Guédez, Israel Centeno y Ricardo Azuaje en Venezuela, o la figura más visible, como es la del chileno Roberto Bolaño. Todas estas propuestas ponen de manifiesto que la narrativa latinoamericana actual ha ampliado y diversificado sus espacios en un intento claro por "desterritorializar" la literatura en favor de "argumentos que superan las fronteras y aún alcanzan, con sorpresa para su propia crítica nacional, ámbitos europeos o propios del mundo globalizado" (Ruiz Barrionuevo, 2004: 277)[70]. En efecto, los rasgos que definen sus obras se caracterizan por el rechazo al realismo mágico para defender, no sólo argumentos de temática universal, sino también el descubrimiento de "lo cotidiano y de las subculturas latinoamericanas" (Ruiz Barrionuevo, 2004: 278) en una dialéctica que, definitivamente, supere el debate entre tradición y cosmopolitismo.

El *Crack*, movimiento al que pertenece Jorge Volpi, se dio a conocer en 1996, año de lanzamiento del *Manifiesto*, junto con un grupo de cinco novelas, y era un colectivo en el que "todos sus componentes tenían más o menos la misma edad, una trayectoria literaria en rodaje que pasaba de ser una simple promesa, y en el plano personal, el rasgo más relevante era el de poseer una sólida formación académica que se había desarrollado hasta ese mismo año" (Ruiz Barrionuevo, 2004: 279). En dicho *Manifiesto*[71], el grupo defendía

[70] Ruiz Barrionuevo, Carmen (2004), "Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi" en López de Abiada, José Manuel, et. al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 277-296.

[71] Ruiz Barrionuevo realiza una perfecta síntesis de cada una de las partes del *Manifiesto*: "Si Palou enfatizaba la necesidad de libros en los que 'un mundo total se abra ante el lector, y lo atrape' por lo que llegaba a establecer cuatro normas renovadoras que podrían resumirse en la búsqueda de un rigor constructivo alejado del facilismo y de la complacencia, Urroz insistía también en la necesidad de trabajar una 'novela profunda' y ponía de relieve la escasez en la actualidad de ese tipo de relato cuya raíz se encuentra en los grandes títulos del *boom*, en Cortázar, Onetti y García Márquez, complejidad que las

sus ideas respecto a la novela en el sentido de encaminarse a una renovación de la misma recuperando aspectos perdidos en ese momento, como son una mayor profundidad estructural y argumental además de la preocupación por el lenguaje. Las novelas de estos escritores son el reflejo de las ideas proyectadas en el *Manifiesto*, sobre todo las ganadoras de sendos premios, *En busca de Klingsor* y *Amphytrion*. De hecho, Jorge Volpi e Ignacio Padilla debieron responder por ellas ante la crítica de su país, defendiendo su derecho a ubicar la acción narrativa en cualquier lugar del mundo sin que por ello se desentendieran de la tradición mexicana. Más aún, postulaban que autores como Juan García Ponce o Javier García Galeano utilizaban los mismos recursos, de ahí el surgimiento de lo que Ruiz Barrionuevo considera un

> cuestionamiento de un sistema centralizador al que se rasga su jerarquía hegemónica fomentando la alteridad y las diferencias, dando lugar así a la desaparición de ciertos prejuicios impuestos, al fomentar la ruptura de estereotipos, dentro de una cultura postcolonial inserta en un mundo globalizado que multiplica sus posibilidades. (Ruiz Barrionuevo, 2004: 282-283)

Esta nueva hornada de escritores, a diferencia de los integrantes del *boom*, y debido al cambio sociopolítico que ha sufrido América Latina en los últimos años, se aleja de la imagen del escritor comprometido, del nacionalismo literario interesado en los aspectos locales, no con ánimo de desentenderse moralmente de sus respectivos países, sino con la firme voluntad de desvincular en el ámbito hispanoamericano conceptos como literatura y nación. Según ha afirmado Volpi (2011)[72], los regímenes dictatoriales en Latinoamérica favorecían en cierta forma la libre expresión de los escritores, que se erigían como intelectuales y conciencias sociales; además, por su condición de intelectuales vinculados al mundo cultural quedaban al margen de cualquier represalia, aunque no en todos los

---

novelas del Crack recuperaban en forma de 'riesgo estético' y 'riesgo formal'. Padilla, por su parte, atacaba al exhausto realismo mágico evidenciando el agotamiento, que en el presente lo había convertido 'en magiquismo trágico', para reflexionar a continuación sobre la construcción misma del relato valorando algo que va a ser definitorio del grupo: 'lo que buscan las novelas del Crack es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno'. Con parecido tono enlazaba a continuación el texto de Chávez Castañeda al exponer el riesgo, la exigencia y el rigor que trazaban esas cinco entregas. Por su parte Volpi cerraba la quinta parte del Manifiesto, '¿Dónde quedó el fin del mundo?', con una reflexión acerca de una temática que, de una manera u otra, estaba presente en las cinco novelas, la destrucción y el acabamiento del mundo expresado en la inquietante pregunta del título. Un fin del mundo entendido no tanto como una amenaza milenarista sino como una sensación de acabamiento, no necesariamente físico, sino entendido como un 'derrumbamiento interior, con ese estado de zozobra que precede a nuestro íntimo Juicio Final'. Lo cierto es que, independientemente de que el tema afecte a los otros títulos, resultaba ser el centro estremecedor de su propia novela, *El temperamento melancólico* y, de parecido modo, de sus novelas posteriores". (Ruiz Barrionuevo, 2004: 280-281)

[72] Volpi, Jorge (2011), "Breve guía de la narrativa hispánica de América a principios del siglo XXI (en más de 100 aforismos, casi tuits)", *Blog de Jorge Volpi*, 4 de septiembre.

casos en los que era evidente el enfrentamiento entre individuo y poder, una temática que el escritor mexicano ha tratado en el ensayo *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 196*8 y, posteriormente, en su novela *El fin de la locura*. Curiosamente, con la llegada de la democracia, los escritores de generaciones posteriores se vieron despojados de su papel de conciencias sociales en detrimento de comentaristas, sociólogos y politólogos, hasta el punto de producirse un cambio total en la relación entre escritor y política. Por eso Volpi considera que "el discurso político del *Boom* saturó a las nuevas generaciones. En las últimas décadas nada resulta tan antipático, tan *demodé*, como un escritor comprometido[73]" (2011). Es un hecho que el compromiso político del escritor hispanoamericano ha evolucionado a la par de la situación sociopolítica del continente, también de la propia literatura, y por esa razón:

> Los escritores de las generaciones posteriores ya no quieren o ya no pueden ocupar la posición del *Boom*. Cuando Vargas Llosa y Fuentes hablan, habla América Latina. Cuando lo hace cualquier otro autor, habla un peruano, un mexicano, un argentino. Y, con los más jóvenes, ni eso: un simple escritor. (Volpi, 2011)

A este respecto, y como consecuencia lógica, señala Paz Soldán que esta búsqueda en otras tradiciones distintas a la latinoamericana "permite, más bien, el regreso a lo nuestro con una mirada más libre, menos atada a ciertas obsesiones de nuestra tradición literaria que con los años se han convertido en obligaciones" (Paz Soldán, 2002: 64)[74]. De la misma opinión es el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez, que en su artículo "Literatura de inquilinos" (2009)[75] reflexiona sobre el quehacer literario de los escritores que viven en países distintos al suyo, sobre lo que implica el desarraigo y si de verdad esta condición determina el modo de narrar o incluso la temática. Para ilustrar su exposición Vásquez comparte con el lector la experiencia de su novela *Los informantes* que, según él, rompía con una limitación de su literatura, su incapacidad de escribir sobre Colombia: "Sospecho que el novelista que era yo cuando comencé a publicar se sintió paralizado por la falta de certezas disponibles sobre aquel 'punto de donde partimos'; hoy, en cambio, la falta de certezas me parece la mejor razón para emprender el complejo aparato preguntón que es una novela" (Vásquez, 2009: 188).

---

[73] Asimismo, si en su momento estuvo bien visto que Vargas Llosa se presentase como candidato a la presidencia de su país, sin que su imagen como escritor se haya visto nunca devaluada, "hoy se cree que el mero roce de la política contamina a los escritores". (Volpi, 2011)

[74] Paz Soldán, Edmundo (2002), "Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana", en Becerra, Eduardo (comp.) (2002), *Desafíos de la ficción*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, pp. 57-66.

[75] Incluido en el volumen *El arte de la distorsión* (2009), Madrid: Alfaguara.

Al hilo de los planteamientos anteriores, no debe olvidarse tampoco que estos jóvenes narradores se insertan en un sistema cultural masivamente globalizado y digitalizado, hecho que facilita en grado sumo su internacionalización. En efecto, a espacios formativos como la biblioteca o el cine debemos añadir la cultura audiovisual e Internet que, como indica Paz Soldán, "aparte de influir de manera determinante en la configuración de nuestras identidades, impide que nos aislemos aunque quisiéramos" (Paz Soldán, 2002: 65). No obstante, resulta interesante la reflexión de Paz Soldán al considerar que la influencia de la tecnología en estos escritores no ha gozado de la suficiente mirada crítica "a la forma en que transforman nuestras subjetividades y nuestras sociedades" (Paz Soldán, 2002: 65), hecho que tampoco debe impedir la propuesta narrativa de todos ellos, es decir, la construcción de textos arriesgados que supongan al mismo tiempo un reto lingüístico e imaginativo para el lector. En esta misma línea, un estudio realizado por Patricio Pron, titulado "Literatura y mercado" (2011)[76], viene a reflexionar y arrojar luz sobre la problemática que refleja Paz Soldán, el impacto de la tecnología en el medio literario. Según afirma Pron, hoy en día existen dos tipos de escritores, los que siguen el modelo decimonónico y prefieren novelas más lineales, o los que se decantan por una narración fragmentaria centrada en el sujeto individual. A pesar de ello ambos se insertan en la dinámica comercial mundial, en la concepción de grupos literarios, en una actitud reaccionaria frente a sus adversarios y una búsqueda de nuevos canales distributivos y, sobre todo, el desinterés por producir una literatura que cuestione la sociedad en la que vivimos:

> La producción de textos experimentales que adoptan procedimientos de las vanguardias históricas como la descontextualización, la sustracción, la parodia, el sinsentido, la puesta en cuestión de la autoridad narrativa, la irracionalidad, la ausencia de linealidad, la fragmentación, la cita apócrifa, la utilización de gráficos y fotografías, la reescritura y la intertextualidad tiene como resultado la constitución de una vanguardia sin programa político, una vanguardia afirmativa de los valores dominantes –de los que emergen las convenciones literarias que supuestamente pondrían en cuestión– cuyo Dios es el mercado, al que sus principales actores parecen haberse entregado hace tiempo. (Pron, 2011)

El impacto tecnológico al que me estoy refiriendo provoca que la literatura viva en la actualidad de espaldas a la tradición, sin cuestionarse la producción masiva de información, ni tampoco los medios corporativos que la respaldan, que favorecen la existencia de jerarquías "y condicionan el acceso a la educación y al consumo no solo cultural de todos nosotros" (Pron, 2011). De hecho, una de las problemáticas subyacentes a

[76] Pron, Patricio (2011), "Literatura y mercado", 11 de septiembre de 2011, *Letras libres.*

esta cuestión tiene que ver con el valor de la literatura, que parece medirse en términos de popularidad: número de ventas, de amigos en redes sociales, de comentarios o de visitas en páginas web, de forma que la propia actitud de los escritores contribuye a la pérdida de prestigio social que vive la literatura actualmente. Estos, según afirma Pron, asumen las reglas del comercio literario sin cuestionarlas y convierten la literatura en algo muy distinto a lo que era, "el ámbito de discusión y puesta en conflicto de los proyectos de transformación social" (Pron, 2011). Con los nuevos canales de distribución, como por ejemplo los blogs, se creó un temprano debate acerca de su impacto sobre la literatura, que con el paso del tiempo y una pequeña distancia crítica, ha derivado en la idea de que la masiva proliferación de la blogosfera ha contribuido, paradójicamente, a su invisibilidad, sobre todo de aquellas propuestas de mayor calado intelectual que se han visto sepultadas por la sobreabundancia de blogs y opiniones. En este sentido, Patricio Pron declara no estar en contra de la democratización del derecho a expresarse de la que goza el ser humano en la actualidad, pero sí del empobrecimiento crítico y lingüístico y "el entorpecimiento hasta la parálisis del intercambio de argumentos y de ideas" (Pron, 2011) que ello conlleva. En este contexto surge esa crítica subjetiva, anónima en la mayoría de los casos, que prácticamente se dedica a la elaboración de argumentos que defiendan ideas personales y ya preconcebidas o, en el peor de los casos, se decante por la realización de listas de favoritos[77].

El escritor, en este sentido, se convierte en una especie de fábrica que necesita sacar a la luz con periodicidad su nuevo producto para perpetuar el valor de su marca, o también en una especie de franquicia que hace que preste su imagen para prestigiar determinados actos publicitarios. En definitiva, el escritor valida con su actitud las reglas del mercado olvidándose de que la literatura no es una industria, sino que "es un modo de producción de la realidad: la articula, la moldea y le otorga sentido a la percepción extendida de que existe algo parecido a una escena literaria nacional o internacional" (Pron, 2011). La propuesta de Pron, una vez analizado el panorama actual, sigue los parámetros de Damián Tabarovsky de producir una literatura antijerárquica que consiste en "una literatura marginal en relación al sistema literario, subalterna en la escala social y subversiva 'por el

[77] El problema de la interiorización de las leyes que regulan el mercado por parte de los escritores se traduce en la existencia de dos mitos, la supuesta incompatibilidad de los libros y los medios audiovisuales y el declive de la cultura letrada y el libro como objeto. Así es como se produce "la transformación de los textos en mercado, en una operación que desdibuja los límites entre la creación y su comercialización, entre la lectura y su consumo y entre la concepción de una obra artística y su transformación en un producto en venta; es decir, en la creación de una ficción de acuerdo a la cual nada es si no es con las reglas del mercado". (Pron, 2011)

riesgo social que conlleva'" (Pron, 2011), una literatura que devuelva los libros a su legítimo lugar, como fin último y no como producto mercantil, que reivindique "no solo la discontinuidad y la fragmentación de las vanguardias históricas sino también su negatividad y su ruptura en relación a las convenciones no solamente literarias de su época" (Pron, 2011) y "que asuma que el mercado es el medio pero nunca puede ser el fin último de la literatura" (Pron, 2011).

Rafael Courtoisie (2002)[78], por otro lado, analiza la figura del lector en relación con los medios tecnológicos y parte de la idea de que precisamente su percepción, hoy en día, se ve transfigurada por "el constante percutir de ficciones audiovisuales, cinematográficas, televisivas" (Courtoisie, 2002: 69) en las que la cultura de la imagen tiñe la palabra escrita. Así pues, las señas de identidad de la literatura hispanoamericana en los albores del siglo XXI se enmarcan en el alejamiento progresivo de una literatura comprometida adscrita a una visión nacionalista y el gusto por un relato multilineal, procedente del impacto de los medios tecnológicos en el campo literario, que se caracteriza por la "escenificación simultánea, aceleración de los tiempos narrativos, contracción de la dimensión temporal de la ficción" (Courtoisie, 2002: 71).

1.3.2. La desarticulación literaria de América Latina.

En vista de los antecedentes en los que se sitúa la literatura hispanoamericana en el siglo XXI, tanto de su relación con la tradición como de la que también mantiene con la posmodernidad, se puede afirmar que América Latina, como referente cultural, social y político, se configura en la actualidad como un espacio desarticulado. Ha sido precisamente Jorge Volpi quien, desde su papel de ensayista e intelectual, ha tratado de demostrar que lo que hasta la fecha se ha entendido como América Latina no existe como tal, sino que más bien se trata de una especie de entelequia imaginada y diseñada desde el exterior, sobre todo a raíz del *boom* de los años 60, cuando se acuñó el realismo mágico como seña de identidad, y al mismo tiempo exclusión, de la narrativa hispanoamericana. En este sentido, son varias las causas que apuntan a esta desarticulación de la imagen de América Latina como espacio cultural unitario, como es la masificación comercial y el escaso intercambio de bienes culturales, la diversificación en la literatura de temáticas y modelos de escritura, el fin del realismo mágico y del exotismo, el fin de las dictaduras y

[78] Courtoisie, Rafael (2002), "Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica, transgenérica, transmediática", en Becerra, Eduardo (comp.) (2002), *Desafíos de la ficción*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, pp. 67-76.

las guerrillas como uno de los rasgos principales de la realidad sociopolítica de la región y el desinterés hacia la zona por parte del resto del mundo, en especial de EE. UU.

La cultura consumista propia del sistema económico neoliberal en el que vivimos alcanza, como no podía ser de otra manera, a la esfera literaria, inmersa en los vaivenes del mercado y sus leyes, como vimos en el apartado anterior de la mano de las reflexiones de Patricio Pron. Es un hecho que en la actualidad asistimos a la masificación comercial propia de la era posmoderna o "hipermoderna", como la denomina Lipovetsky, que "bajo la égida del neoliberalismo, exige continuamente más volúmenes, más rentables y más pronto" (Guerrero, 2009: 25)[79]. Pero como indica Gustavo Guerrero, de esta situación surge una paradoja, y es que si bien ha aumentado considerablemente el número de libros puestos en circulación, no lo ha hecho el número de lectores, ni mucho menos el de puntos de venta, un salto cuantitativo que lleva aparejado una pérdida del simbolismo y la significación especial que conlleva la publicación, de forma que el libro como bien cultural ha desaparecido bajo el imperio del libro como bien de consumo. En consecuencia, es inevitable que se relativicen los criterios a la hora de juzgar y seleccionar el canon literario, criterios que invariablemente derivan hacia la inmediatez, el éxito fácil y el reconocimiento público, haciendo de la popularidad y el consumo los parámetros para determinar el valor de las obras literarias: "El resultado es hoy un espacio literario sobresaturado, segmentado y confuso, donde reina una suerte de presente continuo y donde pareciera que ya no hay tiempo para labrarse una reputación o para construir eso que solía llamarse *una obra de largo aliento*" (Guerrero, 2009: 25), juzga Guerrero.

En cuanto al intercambio cultural se refiere, tradicionalmente se han señalado en los países de Hispanoamérica varias características comunes en cuanto a la historia, además de compartir un único espacio geográfico, como son la conquista del territorio por parte de España en el siglo XV, la lengua española como principal vehículo comunicativo y la religión católica, que ejerce de marco cultural. Cuando a principios del XIX los virreinatos y las capitanías generales dependientes de la Corona española se independizaron, se hizo evidente la imposibilidad de mantener unido tan vasto territorio. No tardaron en surgir guerras y conflictos entre los nuevos países bajo la bandera de un sentimiento, el nacionalismo, que no sólo buscaba forjar una identidad al margen de España, sino que

[79] Guerrero, Gustavo (2009), "La desbandada. O por qué no existe la literatura latinoamericana", en *Letras Libres*, junio de 2009.

también perseguía diferenciarse de sus propios vecinos[80]. Sin embargo, a finales del XIX y durante la primera mitad del XX, surgió una cultura latinoamericana homogénea promovida por el contacto entre los intelectuales de diferentes países y la circulación de libros, revistas y obras de arte, cuyo máximo exponente lo encontramos en el modernismo con la figura de Rubén Darío, primera manifestación, no sólo artística, que América Latina exportó al resto del mundo. Años después se dio la misma situación con el *boom* y sus principales figuras, Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar y García Márquez, quienes hacían las veces de embajadores y representantes de la literatura hispanoamericana. ¿Qué panorama literario y cultural es el que nos encontramos en la actualidad? Volpi llega al extremo y afirma que en el siglo XXI esta tendencia ha desaparecido debido a que ni escritores ni artistas conocen lo que se está haciendo en los distintos países de la región porque ha dejado de existir contacto entre los intelectuales, tampoco existen publicaciones comunes y las editoriales, en su mayoría españolas, sólo promueven a escritores locales en cada país. En definitiva, "nunca como hoy América Latina había sabido tan poco de América Latina" (Volpi, 2009: 82)[81]. Sin embargo, sus palabras deben ser matizadas porque en realidad el problema tiene que ver con la industria editorial más que con las relaciones entre los escritores. Actualmente Internet facilita la comunicación entre ellos y los trasvases culturales a determinados niveles, pero también debemos tener en cuenta que existe un segmento de la población de Latinoamérica que no puede acceder a esos medios, mucho menos a los productos culturales que allí se comparten. La escasa fluidez de las publicaciones se debe, más bien, a la segunda causa señalada por Volpi, las divisiones editoriales a lo largo del continente.

El origen de esta situación se halla en la crisis económica que asoló Hispanoamérica durante los años 70 y 80 y que obligó a cerrar multitud de editoriales o, en su defecto, a ser absorbidas por las grandes corporaciones españolas del universo de la comunicación. Surge así lo que el escritor mexicano define como "neocolonialismo editorial", que consiste en una bipartición del sistema editorial en dos clases diferenciadas; de un lado, una primera clase literaria que publica en grandes sellos en España, "distribuida en varios países y premiada con toda suerte de ventajas (colaboraciones en periódicos y revistas, viajes a congresos y ferias, inmediato reconocimiento público)" (Volpi, 2009:

[80] "Comunidades que hasta hacía poco pertenecían a un mismo sistema, que compartían la misma historia y los mismos valores, empezaron a tratarse como enemigos irreconciliables (una balcanización *avant la lettre*). (Volpi, 2009: 79)

[81] Volpi, Jorge (2009), *El insomnio de Bolívar*, Madrid: Debate.

158), y de otro, una segunda clase que sólo publica en editoriales locales y se ve recluida en sus países originarios sin tampoco ser leídos más allá de sus fronteras, mucho menos en España. No obstante, la situación parece haber comenzado a cambiar en los últimos años, en los que han surgido pequeñas editoriales en países como México o Argentina, y es que, según Volpi, "En aras de la diversidad, lo natural sería que los escritores de América Latina y España publicasen en editoriales locales capaces de asegurarles una amplia distribución en todo el ámbito de la lengua, así como la posibilidad de ser reconocidos sin tener que mirar hacia Europa[82]" (Volpi, 2009: 159).

Asimismo, Jorge Eduardo Benavides opina que si durante los 70 y los 80 apenas se tenía noticia de nuevos escritores hispanoamericanos, con la salvedad de Isabel Allende o Luis Sepúlveda, además de por la crisis económica que dinamitó la industria editorial en América Latina, también se debía al nuevo horizonte que se abrió en la propia narrativa española, que se confirmó como "un territorio narrativo suficientemente robusto y rico en historias contemporáneas, más allá de la guerra civil, el hambre y los recuerdos aciagos de una época dolorosa" (Benavides, 2008: 158)[83]. Sin embargo, esta situación, la escasa difusión literaria y cultural fuera de las fronteras de los respectivos países, no es tan sencilla como parece y no solo se debe a la coyuntura exterior; Guerrero apunta también como causa de la parálisis literaria de América Latina las legislaciones existentes en la región, que dificultan y entorpecen la circulación editorial, así como la censura ejercida por los gobiernos totalitarios como una manera de controlar la información.

A estos condicionantes debemos añadir que durante las últimas dos décadas se ha producido la decadencia del realismo mágico, fórmula que derivó en lo que Volpi ha denominado "manierismo edulcorado" (Volpi, 2009: 73). Así, al convertirse el realismo mágico en una marca que exportaba un tipo de literatura específico, caracterizado por sus dosis de magia, fantasía y costumbrismo, se perdió la capacidad "imaginativa y perturbadora" (Volpi, 2009: 104) de la novela hispanoamericana de los 60. Es lo que Tomás Eloy Martínez ha denominado "parálisis imaginativa" (apud. Benavides, 2008:

---

[82] Volpi tomó la decisión de publicar su novela *Oscuro bosque oscuro* (2010) en la editorial mexicana Almadía, además de la española Salto de Página, en vez de hacerlo en el sello editorial al que pertenece, Alfaguara. Los motivos principales son dos: el primero de ellos, porque el director de Almadía, Martín Solares, es amigo del escritor mexicano, y en segundo lugar, porque Volpi opina que "es imprescindible que proyectos como Almadía o Sexto Piso continúen desarrollando lo que se perdió en las últimas décadas: editoriales mexicanas independientes, arriesgadas, sólidas, coherentes, capaces de devolver esa iniciativa editorial perdida a partir de los años 70 y 80 cuando prácticamente todas las grandes editoriales latinoamericanas fueron adquiridas en España". ("Indaga Volpi…", 2009)

[83] Benavides, Jorge Eduardo (2008), "Del *boom* a McOndo ¿Y la generación anterior?", en Montoya Juárez, Jesús, y Esteban, Ángel (eds.) (2008), *Entre lo local y lo global*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 157-161.

159), repitiendo los mismos moldes narrativos que Borges, Cortázar o García Márquez. Sin embargo, aunque la situación se antojaba aparentemente inactiva y carente de interés, Benavides señala que en realidad no existió "tal sequía narrativa ni se repitieron las voces, los recursos ni los temas (sobre todo de lo *real maravilloso*), aunque desde la perspectiva meramente editorial puede que así sea y por tanto así llegue al lector español" (apud. Benavides, 2008: 159). Y es que, además del citado T. Eloy Martínez, existe toda una lista de escritores que sí apostaron por una narrativa más arriesgada, como Alonso Cueto, Edgardo Rivera Martínez, Javier Campos, Víctor Montoya, Piglia, Alan Pauls, Victoria Stéfano, César Aira o Ednodio Quintero, todos ellos eclipsados por la hegemonía del realismo mágico y por la dificultad de darse a conocer fuera de sus respectivos ámbitos culturales. Tanto es así que esa devaluación del realismo mágico ha permitido el redescubrimiento de esta nómina de autores y ha posibilitado que el panorama literario hispanoamericano se vuelva ante nuestros ojos mucho más rico de lo que parecía en un principio. Esta riqueza se traduce en la diversificación de temáticas y modelos de escritura de la que goza la literatura latinoamericana en la actualidad, en favor del fragmentarismo como principal aportación de la cultura posmoderna, que se traduce en "una estética de lo particular, lo dispar y lo irreductible" (Guerrero, 2009: 26). Por eso los escritores de las nuevas generaciones parecen "Habitantes del jardín de senderos que se bifurcan, cada cual desarrolla hoy su trabajo siguiendo un camino diferente y a sabiendas de que nunca llegarán al mismo sitio" (Guerrero, 2009: 26).

Particularmente en lo que concierne al realismo mágico, Jorge Volpi opina que su fin parte de una concepción sociopolítica de la realidad latinoamericana, "tan burda y anodina –o tan apasionante y terrible– como cualquier otra" (Volpi, 2009: 68), cuya exclusiva particularidad no es tan significativa como cabría pensar, sino que en realidad viene motivada desde el exterior por la "perenne voluntad europea de mantenernos como receptáculos de sus frustraciones y deseos. De sus fantasías." (Volpi, 2009: 69). De esta forma, el realismo mágico entendido como cualidad artística y englobado dentro de la literatura fantástica tradicional, se considera exclusivo de Latinoamérica y se caracteriza, paradójicamente, por la indiferencia ante el hecho mágico. Por eso se suele presentar a los latinoamericanos como "buenos salvajes, dominados por la superstición y el misterio, habituados a convivir con lo sobrenatural o, en el otro extremo, como un pueblo primitivo que demuestra su apatía ante lo insólito" (Volpi, 2009: 70). Las consecuencias de esta creencia inventada desde fuera provocan que otro tipo de movimientos literarios dentro de la región pasen más inadvertidos, como "las vanguardias de principios del siglo XX,

Borges y Onetti, la novela realista o comprometida posterior –en especial la novela de la Revolución mexicana–, las búsquedas formales de los cincuenta y el contagio de la cultura popular de los sesenta" (Volpi, 2009: 70). Asimismo, tal etiqueta ha contribuido a presionar a los escritores que no se inclinaban por esta tendencia, e igualmente supone un obstáculo a la hora de interpretar la narrativa del *boom*.

Más aún, la bandera del realismo mágico ha sido enarbolada desde las filas nacionalistas, "frente a la rica tradición universal" (Volpi, 2009: 70) de América Latina. Para comprender esta situación es necesario, según Volpi, echar la vista atrás y reflexionar sobre el proceso de Independencia, cuando los estados emergentes inventaron una nueva literatura, de corte nacionalista, como un intento de crear una identidad propia que los identificara, a semejanza del panorama literario europeo, inmerso por entonces en el Romanticismo, en lo que se conoce en el ámbito hispánico como el enfrentamiento nacionalismo vs. cosmopolitismo. Así pues,

> durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX las distintas naciones latinoamericanas se [obsesionaron] con encontrar su "esencia" a través de sus letras: de ahí el surgimiento de una sólida tradición nacional opuesta, a veces con rabia militante, a la de los escritores "cosmopolitas" que buscaban liberarse de esta camisa de fuerza. (Volpi, 2009: 166)

Sin embargo, la realidad es que a partir de la segunda mitad del siglo XX existía toda una nómina de escritores que se situaban al margen de cualquier encasillamiento, como Borges o Reyes, más tarde Rulfo, Onetti, Carpentier, Fuentes o Vargas Llosa, que incorporaron en sus obras recursos de la novela moderna norteamericana y europea, como indica Volpi:

> Las obras previas de García Márquez, así como las de Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral*) o Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel*) no habían asentado un *deber ser* novelístico y se habían limitado a combinar, con singular maestría, las claves del realismo con los recursos estilísticos de la moderna novela francesa y anglosajona, en especial de Faulkner, su dios. De hecho, cuando estas obras aparecieron en sus respectivos países, fueron unánimemente condenadas por la crítica nacionalista, que las miraba como perniciosos ejemplos de contaminación extranjera. En sus inicios, los miembros del *Boom* no dudaban en profesar su fe revolucionaria, pero aun así los medios locales no dejaban de acusarlos de imitar modelos ajenos, traicionando las tradiciones colombiana, peruana o mexicana a las que estaban obligados a permanecer. (Volpi, 2009: 71)

Quizás el caso más emblemático lo constituya *Cien años de soledad* de García Márquez, una novela a partir de la cual el realismo mágico se sistematizó en paradigma, de suerte que los miembros del *boom* pasaron a "encarnar la esencia misma de América Latina" (Volpi, 2009: 71). Autores como Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar fueron

asimilados al realismo mágico, así como Rulfo, Onetti, Cabrera Infante, Donoso e incluso Borges, mientras que otros como Antonio Di Benedetto o Salvador Elizondo fueron prácticamente ignorados por no adscribirse a tal clasificación. La incorrección de esta simplificación taxonómica reside, según Volpi, en la pereza "de los medios que prefieren vender una etiqueta ante la imposibilidad de desmenuzar, en menos de un minuto, las sutilezas de una afirmación" (Volpi, 2009: 72), y así fue como el realismo mágico se convirtió en dogma:

> Si antes el grado de extranjerismo se medía en las rarezas estilísticas, los *flashbacks*, los cambios de punto de vista, los vasos comunicantes o los monólogos interiores, ahora bastaba que la acción de una novela se desarrollase fuera de América Latina –¡pecado, pecado! – para que su autor fuese detenido por la inquisición de las letras y despojado de su nacionalidad literaria. (Volpi, 2009: 72)

Toda esta compleja situación se agrava si además contextualizamos la región de América Latina dentro del panorama internacional, donde prácticamente no existe por dos razones principales: en primer lugar, por la progresiva "normalización" de los diferentes países, es decir, por el fin de las dictaduras y las guerrillas y la creciente democratización de los países hispanoamericanos ha contribuido a que deje de ser foco de atención internacional y, en segundo término, por el cambio de atención hacia otras zonas conflictivas a raíz de los atentados contra las Torres Gemelas, de tal forma que la "política se ha concentrado en Oriente Medio, la economía en Extremo Oriente y las injusticias en África" (Volpi, 2009: 84). El lugar que ocupa Latinoamérica en el orden mundial no puede ser más desalentador para Volpi: "¿Tendríamos que colocar bombas, inundar el mercado con nuestras baratijas, morirnos de hambre o de sida para volver a ser tomados en cuenta? ¿Qué nos queda, pues, a los latinoamericanos para que alguien se detenga a mirarnos otra vez?" (Volpi, 2009: 84). En este sentido, y en vista de la nueva realidad que vive el continente, la imagen que se tenía de Hispanoamérica ha cambiado considerablemente y sus características, como nos indica Jorge Volpi, han dejado de ser representativas de una cultura, y una literatura, en constante renovación:

> Preguntémonos entonces, otra vez, ¿qué compartimos, en exclusiva, los latinoamericanos? ¿Lo mismo de siempre: la lengua, las tradiciones católicas, el derecho romano, unas cuantas costumbres de incierto origen indígena o africano y el recelo, ahora transformado en chistes y gracejadas, hacia España y Estados Unidos? ¿Es todo? ¿Después de dos siglos de vida independiente eso es todo? ¿De verdad? (Volpi, 2009: 85)

1.3.3. Una propuesta de futuro: "la narrativa hispánica de América Latina".

"Seamos radicales: la literatura latinoamericana ya no existe" (Volpi, 2009: 164), así de contundente es Jorge Volpi en su ensayo *El insomnio de Bolívar*, para quien la realidad literaria de América Latina nada tiene que ver con el contexto de los años 60, que ha derivado en el cuestionamiento del término de literatura latinoamericana, y similares; un adjetivo que a su vez implica un problema de índole identitario para estos nuevos narradores, quienes no se ven representados por la narrativa del *boom*, sobre todo en dos de sus manifestaciones más relevantes: el metarrelato revolucionario y el metarrelato del realismo mágico. La propuesta del intelectual mexicano pasa por desterrar los términos que la definen y proponer una nueva terminología que se adapte mejor a las circunstancias de las nuevas generaciones de escritores, como es *narrativa hispánica de América*, en la que "hispánica", afirma el autor, "no se refiere a la lengua del escritor (que a veces es el inglés), sino a su filiación imaginaria" (Volpi, 2011). Una narrativa, en este caso, que se alimenta de múltiples tradiciones y cuya clasificación resulta casi imposible de realizar porque "carece de movimientos o grupos explícitos. Las generaciones se mezclan y recomponen" (Volpi, 2011) y "no valen criterios temáticos, ideológicos o estructurales para agruparlos. Si algo los une, es ser sobrevivientes" (Volpi, 2011).

Sin embargo existen otras voces que tratan de matizar la supuesta inexistencia de la literatura latinoamericana; es el caso de Álvaro Enrigue[84], quien confirma que sí hay una región llamada América Latina que cuenta con su propia literatura, una literatura que trasvasa sus límites fronterizos y en mayor o menor medida es conocida en todo el continente, al margen de su reconocimiento o no en otras tradiciones literarias. Estamos hablando de nombres como Pitol, Sarduy, Bryce Echenique, Piglia, Aira, Bolaño o Vallejo, escritores a quienes se "les lee, se ensaya en torno a sus obras, se hace narrativa detrás de ellos o contra ellos" (Enrigue, 2007: 76). Por lo tanto, sí que existe una literatura latinoamericana, pero sin "los marcadores ideológicos" (Enrigue, 2007: 76) que la caracterizaban en tiempos del *boom*:

> Instaladas las democracias liberales en la región, el destino político de los nicaragüenses o de los peruanos pasó a ser sólo asunto de ellos y no de un mexicano de Londres o un colombiano del Distrito Federal. En este tenor, la escritura, la edición y la lectura siempre van a ser gestos políticos, pero ahora dejan registros sólo individuales. Esto ha permitido el surgimiento de narrativas regionales transnacionales tal vez menos espectaculares pero igual de atrevidas y acaso más intensamente literarias en el sentido de que su interés primordial es ser sólo lo que son: relatos líricos, opiniones venales, construcciones peculiares levantadas con escrituras idiosincráticas. (Enrigue, 2007: 76)

[84] Enrigue, Álvaro (2007), "Cantera", en *Letras Libres*, diciembre de 2007.

No obstante, aparte de los debates sobre la existencia o no de una literatura hispanoamericana, son cuatro los acontecimientos que han servido para dar cuerpo al cambio que se venía gestando desde comienzos de los años 90, cuatro eventos que dan muestra de los nuevos aires que corren en la literatura latinoamericana, o como prefiere Jorge Volpi, de la narrativa hispánica de América. El primero de ellos tuvo lugar en 1999 en Madrid, organizado por la editorial Lengua de Trapo y la Casa de América, el segundo en Sevilla en 2003, el tercero en Bogotá en 2007 y el cuarto la selección de *Granta* de 2010. Globalmente, desde el primero, desde el deseo por reunirse, se ha llegado al cuarto, al "desarrollo del correo electrónico, los blogs y las redes sociales [que] muestra el carácter redundante de los congresos literarios, los intercambios de ideas ya no se llevan a cabo *en vivo*" (Volpi, 2011).

El encuentro en Madrid, considerado por Volpi "el nacimiento oficial de la nueva generación de escritores latinoamericanos" (Volpi, 2009: 152), fue el *I Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos* celebrado en la Casa de América en mayo de 1999 y que tuvo su continuación en el 2001 con la celebración de un segundo congreso que fructificó en la edición de *Desafíos de la ficción*, donde se recogen siete de las intervenciones de los escritores[85] sobre el futuro al que se enfrenta la literatura hispanoamericana a comienzos del siglo XXI. El congreso en Sevilla reunió a diez jóvenes escritores de América Latina, Gonzalo Garcés, Iván Thays, Rodrigo Fresán, Ignacio Padilla, Mario Mendoza, Cristina Rivera Garza, Fernando Iwasaki y Jorge Volpi, tutelados por Roberto Bolaño y Guillermo Cabrera Infante, quienes tenían como objetivo reflexionar sobre la literatura latinoamericana con varias premisas claras:

> Todos hablamos la misma lengua, todos aspiramos al éxito –un éxito que, para cualquier escritor latinoamericano, sólo puede medirse con el *Boom*–, todos admiramos a Bolaño y todos desconocemos, en realidad, lo que significa ser un escritor latinoamericano. (Volpi, 2009: 153)

Expuesta la conclusión del encuentro, según la cual los escritores jóvenes no parecen englobarse bajo ninguna etiqueta identitaria, se produce un desencuentro entre estos y las ideas preconcebidas que sobre ellos tienen el conjunto de críticos y periodistas que acuden al evento, quienes se inclinan por intentar categorizar a esta nueva hornada de escritores. Sin embargo, afirma Volpi que tal propósito resulta casi imposible porque esta reunión pone de manifiesto las claves de la ficción latinoamericana en el siglo XXI, como son el

[85] Los escritores que hicieron sus aportaciones fueron Jorge Volpi, Andrés Ibáñez, Carlos Cortés, Edmundo Paz Soldán, Rafael Courtoisie, Pablo De Santis y Marcelo Birmajer.

signo de Roberto Bolaño, definido como el "último escritor latinoamericano"[86] y ante quien la práctica totalidad de autores siente profunda admiración, y la conciencia de saberse un grupo de escritores heterogéneo[87]:

> ¿Qué tienen en común, entonces? Quizás una relación con el *Boom* nada traumática, casi diríamos natural: todos admiran a García Márquez y a Cortázar y, en bandos antagónicos, a Vargas Llosa o a Fuentes, pero del mismo modo en que se rinden ante escritores de otras lenguas, Sebald o McEwan, Lobo Antunes o Tabucchi; ninguno siente la obligación de medirse con sus padres y abuelos latinoamericanos, o al menos no sólo con ellos; ninguno se asume ligado a una literatura nacional –Fresán define: mi patria es mi biblioteca–, y ninguno cree que un escritor latinoamericano deba parecer, ay, latinoamericano. (Volpi, 2009: 156)

El tercer evento, Bogotá 39[88], significa la consolidación de estos escritores y la idea del fin de la narrativa latinoamericana conocida como tal hasta la fecha. En torno al encuentro se congregan dos generaciones, como opina el escritor mexicano: "una fogueada en el circo del turismo literario, veterana de otros tantos coloquios y congresos, formada por autores nacidos entre 1968 y 1975, y otra de escritores nacidos a partir de esa fecha" (Volpi, 2009: 159-160). Y lo que les caracteriza, precisamente, es la ausencia de un rasgo identificatorio, una vez el realismo mágico ha dejado de ser la etiqueta que definía a la literatura hispanoamericana:

> Ninguno tiene ni la más remota idea de cuál es el estado actual de la literatura latinoamericana, e incluso alguno duda de que la literatura latinoamericana aún exista. […] Desprecian olímpicamente los cuestionamientos sobre su supuesta hermandad. […] La literatura latinoamericana es, de manera irremediable, una

[86] Volpi dice de él que "representa, en cambio, esa escritura al límite, ese gozne o torcedura en la tradición latinoamericana que, más que romper drásticamente con ella, la conduce a regiones inexploradas y sirve de puente entre el *Boom* y el futuro". (Volpi, 2009: 155-156)

[87] En el artículo "Más nuevo que las arañas" (2010) se declara lo siguiente: "la nueva literatura latinoamericana, la mía como la de Volpi, la de mis amigos y mis enemigos tiene en común la mediocridad. Bisama, Thays, Paz Soldán, Zambra, Alarcón, Garcés, Rodrigo Blanco, Guadalupe Nettel, algunos tienen mucho talento, algunos tienen libros notables, otros son profesores universitarios, nerds, todos son serios, consistentes, buena gente, pero ninguno (o casi) piensa que podría ser Tolstoi o García Márquez, es decir, escribir un libro que no sea sólo un libro, sino el de un mundo. Ninguno, me incluyo en primer lugar, postula a algo más que ser personal. Todos resumimos nuestros intentos a tener nuestra propia estética, sin postular a tener nuestra propia ética. ¿Bolaño se salva? En *2666* por supuesto. ¿Pero no hay mayor ejemplo de cinismo literario que *Los detectives salvajes*, esta novela calculada hasta el milímetro, hasta el descuido, tan efectista y efectiva por momentos, como una película de Alejandro González Iñárritu?". ("Más nuevo que…, 2010)

[88] Los integrantes de Bogotá 39 son los siguientes: Daniel Alarcón, Gabriela Alemán, Claudia Amengual, Yolanda Arroyo Pizarro, Álvaro Bisama, Rodrigo Blanco Calderón, Pablo Casacuberta, João Paulo Cuenca, Junot Díaz, Álvaro Enrigue, Gonzalo Garcés, Antonio García, Wendy Guerra, Eduardo Halcón, Rodrigo Hasbún, Claudia Hernández, John Junieles, Adriana Lisboa, Pedro Maizal, Fabricio Mejía Madrid, Carlos Wynter Melo, Rolando Menéndez, Santiago Nazariau, Guadalupe Nettel, Andrés Neuman, Ena Lucía Portela, Pilar Quintana, José Pérez Reyes, Santiago Roncagliolo, Ricardo Silva, Verónica Stiegger, Karla Suárez, Iván Thays, Antonio Ungar, Leonardo Valencia, Juan Gabriel Vásquez, Jorge Volpi, Alejandro Zambra y Slavko Zupcic.

> entelequia, una agrupación artificial sin sustento. Ya ni el idioma es requisito[89]. […] No hay sabias conclusiones, discursos enérgicos o citas eruditas: sólo ese desenfado de quien por fin se reconoce a salvo de las clasificaciones, a salvo de los prejuicios, a salvo de la pesada carga de ser un escritor latinoamericano. (Volpi, 2009: 162)

Así es como se gesta el cuarto acontecimiento que contribuye a dar forma al nuevo sentir de la literatura hispanoamericana, la selección *Granta* de 2010, realizada por la prestigiosa revista anglosajona, famosa por lanzar cada década su lista de escritores para el futuro[90], y que en esta ocasión, y por primera vez en nuestra lengua, ha seleccionado a 22 escritores en español menores de 35 años[91], de un total de 300 manuscritos enviados a la redacción de la revista. Según uno de sus editores, Aurelio Major, "la nueva generación ya no reacciona contra el *boom* de los años sesenta: 'Forma parte del paisaje. Los jóvenes no tienen que matar al padre'" (Rodríguez Marcos, 2011: 38)[92]. Esa es una de sus señas de identidad; otras son su cosmopolitismo, tanto temático como vital, y el experimentalismo formal, como indica John Freeman, el editor de la edición inglesa de *Granta*:

> Por contraste con la literatura anglosajona, inclinada al realismo y a la uniformidad propiciada por los talleres de escritura, nos han impresionado los riesgos y la variedad de los modos de estos narradores. Puede haber en ellos ecos de Faulkner o de Murakami, pero los llevan a su terreno. Todos resultan frescos, nuevos. (Rodríguez Marcos, 2011: 38)

Asimismo, el rasgo que más llama la atención es que engloba tanto a escritores españoles como de Hispanoamérica en un intento por "vincular mediante el lenguaje de la imaginación distintas instancias estéticas, estrategias narrativas, géneros como la novela y el cuento que comparten espacio en el universo global de la ficción" (Ayala-Dip, 2010:

---

[89] En el encuentro de Madrid de 1999 había un representante chicano, Santiago Vaquera, mientras que en Bogotá 39 se contaba con la presencia de dos escritores cuya lengua de expresión es la inglesa, a saber, Daniel Alarcón (Perú) y Junot Díaz (República Dominicana).

[90] "*Granta*, refundada en 1979 a partir de una vieja cabecera de la Universidad de Cambridge, se convirtió pronto en un referente en las letras anglosajonas, pero alcanzó el estatus de mito cuando comenzó a lanzar sus listas de escritores para el futuro. En 1983 la revista apostó a que ese futuro llevaría los nombres de un grupo de treintañeros llamados Ian McEwan, Martin Amis, Julian Barnes o Kazuo Ishiguro. Desde entonces ha habido *listas granta* cada 10 años. En la de 1993 aparecían, entre otros, Hanif Kureishi, Tibor Fisher y Ben Okri; y en la de 2003, Zadie Smith, Andrew O'Hagan y Monica Ali". (Rodríguez Marcos, 2010: 38)

[91] Los seleccionados son los españoles Andrés Barba (1975), Pablo Gutiérrez (1978), Sònia Hernández (1976), Javier Montes (1976), Elvira Navarro (1978) y Alberto Olmos (1975); los argentinos Oliverio Coelho (1977), Federico Falcó (1977), Matías Néspolo (1975), Andrés Neuman (1977), Pola Oloixarac (1977), Patricio Pron (1975), Lucía Puenzo (1976) y Samanta Schweblin (1976); el boliviano Rodrigo Hasbún (1981); los chilenos Carlos Labbé (1977) y Alejandro Zambra (1975); el mexicano Antonio Ortuño (1976); el uruguayo Andrés Ressia Colino (1977); el colombiano Andrés Felipe Solano (1977); y los peruanos Santiago Roncagliolo (1975) y Carlos Yushimito (1977).

[92] Rodríguez Marcos, Javier (2010), "Canon literario se escribe con ñ", 2 de octubre de 2010, Madrid: *El País*, p. 38.

38)[93]. El jurado que hizo la selección estaba formado por Francisco Goldman, Isabel Hilton, Edgardo Gozarinsky, Mercedes Monmany, Valerie Miles y Aurelio Major. En el prólogo de la edición, en previsión de la sorpresa generalizada por algunos de los nombres incluidos en la lista, o la exclusión de otros (ningún nombre de la generación *Nocilla*, como Jorge Carrión, Óscar Gual o Robert Juan-Cantavella), se justifica la elección de escritores promesa como "una selección de autores, no de obras sueltas" (*Granta*, 2010: 7)[94], al mismo tiempo que el proceso selectivo se argumenta mediante un criterio claro, como indican los editores Major y Miles en el mencionado prólogo: "que nuestra lengua como vicio impune reconociera el mérito consolidado o el que está, a nuestro juicio, por consolidarse en la distancia que mediaba entre las intenciones y los logros, la escritura narrativa de intención artística […] con pretensiones de perdurabilidad" (*Granta*, 2010: 10). Asimismo, se insiste en afirmar que el propósito de la selección no se puede considerar "un manifiesto pero tampoco un contubernio" (Hevia, 2010: 58)[95] y, además, mediante la limitación de edad a menores de 35 años, desmarcan la selección *Granta* 2010 de otras manifestaciones literarias anteriores:

> Al mismo tiempo, en un empeño muy concreto para encontrar la puerta de entrada al reconocimiento de los centros del poder literario, es decir, para sobrevivir como escritores, se han enarbolado variopintos manifiestos desde hace casi dos decenios que emulan los procedimientos y estrategias del oportunismo ideológico. El tiempo se ha encargado muy pronto de revelar sus insuficiencias y hasta su puerilidad: ¿hace falta repetir que así se aspire a interrumpir o interferir colectivamente la tradición (McOndo desde Chile, Crack desde México, Nocilla desde España), el talento es exclusivamente individual y la intrusión de un solo escritor puede trastocar toda lectura del pasado y del futuro? ¿Quién habría imaginado hace quince años que la obra de un chileno recalado en Barcelona y procedente de México ejercería tan amplia influencia entre los narradores jóvenes, no sólo del español con entusiasmo semejante al que despertó Cortázar en las dos generaciones precedentes? A todos los escritores, lectores, críticos y editores en español nos exaspera menos que por fin las referencias en lengua inglesa a la narrativa de nuestro idioma no queden reducidas al binomio Borges-García Márquez, y ahora también se mencione a Bolaño. Pero esa trinidad no basta. (*Granta*, 2010: 7-8)

1.3.4. Bajo el signo de Roberto Bolaño.

Como he señalado líneas más arriba, la figura de Roberto Bolaño es determinante para los aires de renovación que acompañan a los escritores latinoamericanos del siglo XXI. La publicación inglesa de *2666* inició el llamado *caso Bolaño* e irrumpió en el

[93] Ayala-Dip, J. Ernesto (2010), "De las glorias efímeras", 2 de octubre de 2010, Madrid: *El País*, p. 38.

[94] *Granta*. *Los mejores Narradores jóvenes en español* (2010), Barcelona: Duomo Ediciones.

[95] Hevia, Elena (2010), "La revista 'Granta' elige a los jóvenes narradores en español del siglo XXI", 2 de octubre de 2010, Barcelona: *El Periódico*, p. 58.

panorama crítico estadounidense canonizando a su autor y al conjunto de su obra. A partir de este momento se ha reinventado la figura del escritor, a menudo falseándola, y se le ha presentado en numerosas ocasiones como "uno de esos escritores furiosos, descastados y menospreciados por sus contemporáneos y que, sólo a través de una férrea lucha individual, logran convertirse en artistas trágicos, en héroes póstumos" (Volpi, 2009: 174), de tal forma que con Bolaño se ha intentado recuperar el aura del escritor maldito aunque por otra parte este hecho ha contribuido a su éxito póstumo. Sin embargo, Volpi no duda en señalar que si bien Bolaño es admirado por las nuevas generaciones de escritores, estos no han seguido la especial relación que el escritor mantenía con la tradición[96], dentro de la cual también ha supuesto una ruptura, dado que

> sus textos pertenecen en cambio a otra era y se construyen de forma semejante a los vínculos de la red: obras dispersas, de tamaño, composición y estilos variables, que se hallan interconectadas entre sí, y cuyas historias saltan de un formato a otro. Si uno hace clic en cierto lugar de *La literatura nazi en América* (1996) llega a *Estrella distante* (1996), o, a la inversa, un pasaje de *Los detectives salvajes* conduce a *Amuleto* (1999), por no hablar de las infinitas conexiones abiertas en *2666*. (Volpi, 2009: 177)

En efecto, Bolaño, al mismo tiempo que sus obras rinden un "homenaje implícito" (Volpi, 2011) al *boom*, también "destacaba [por] su autocomplacencia, su fe latinoamericanista y su discurso hegemónico" (Volpi, 2011). A partir de los años ochenta, cuando el movimiento ha degenerado en un paradigma obsoleto pero imperante, Bolaño se propuso subvertirlo desde dentro, de ahí la paradoja de que sus libros estén "llenos de parodias y burlas, de juegos estilísticos, de socarronería y mala leche y, *sottovoce*, de honda admiración[97]" (Volpi, 2011).

Si la narrativa de Bolaño está tan presente en los escritores actuales es porque su signo literario está marcado por el retrato del mal, el horror y la violencia en la construcción de todo un imaginario apocalíptico, como muestran las novelas *Nocturno de Chile* o *Estrella distante*. En la primera de ellas se reflexiona sobre las oscuras relaciones

[96] "Decenas de jóvenes imitan sus historias 'fractales', sus juegos y bravatas estilísticas, sus tramas como callejones sin salida, sus delirantes monólogos o su erudición metaliteraria, pero en cambio no han buscado el diálogo o la confrontación con sus predecesores –con la vasta trama que va del modernismo al *Boom*– que se encuentra en casi todos sus libros. Y muy pocos se han esforzado por desmantelar los prejuicios ligados a la izquierda intelectual latinoamericana como lo hizo Bolaño en obras rabiosamente políticas como *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes* o *2666*". (Volpi, 2009: 175)

[97] Volpi reseña que "*Los detectives salvajes* es una *Rayuela* sin romanticismo ni artificios experimentales, ubicada en el desierto mexicano en vez de París, salpicada de dardos envenenados contra la historia literaria oficial. Pero, como *Rayuela*, también es un canto épico al magma vital de la literatura", de igual forma que "*2666* es la mayor respuesta posible a *Cien años de soledad*. Sin magia, sin genealogías explícitas, sin la cegadora belleza del estilo. Pero con la misma ambición: la voluntad de transgredir todos los códigos e inventar otra América Latina". (2011)

entre el poder y el intelectual en América Latina, de forma que aparecen dos mundos enfrentados en los espacios del fundo y la casa; en el primero se aprende a estar de espaldas a la realidad y a mirar hacia otro lado, mientras que en el segundo se llevan a cabo las reuniones literarias al mismo tiempo que en el sótano tienen lugar las torturas a disidentes del régimen. En definitiva, para Paz Soldán "*Nocturno de Chile* es la confesión del civilizado que con su silencio es cómplice del horror. *Nocturno de Chile* es la novela de la complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latinoamericano" (Paz Soldán, 2009: 219-220)[98]. Además, se produce en esta novela una subversión del fin de la literatura como búsqueda de conocimiento y un medio de progreso educativo y social, sobre todo en la figura de Pinochet que, como personaje de la obra, se apropia de la misma y, como instrumento de barbarie, "sirve para eliminar a los ciudadanos que no piensan como el dictador letrado" (Paz Soldán, 2009: 220).

Sin embargo, si bien en estas novelas el tratamiento del mal se reduce al ámbito latinoamericano, en otras obras posteriores el escritor traslada esta problemática a un contexto universal, a la andadura del ser humano a lo largo del siglo XX, como vemos, por ejemplo, en la novela *2666*, ambientada en escenarios como Estados Unidos, América Latina y Europa, abarcando, además, casi todo el siglo anterior, como acabo de mencionar. En la figura del protagonista, Benno von Archimboldi, confluyen el encuentro y la pérdida, esta última manifiesta en la ciudad fronteriza de Santa Teresa; la escena que destaca Paz Soldán viene a representar el sentido último de la novela, y así, los policías encargados de esclarecer los asesinatos de las mujeres en dicha ciudad, en esa reunión en el café que "se parece a un ataúd" (Paz Soldán, 2009: 223), contando chistes misóginos y burlándose de la ley que supuestamente ellos defienden, simbolizan "la muerte de la sociedad contemporánea; la imposibilidad de escapar de los prejuicios sexistas y racistas tiene un correlato directo con la imposibilidad de resolver los crímenes. Mientras haya policías como los que se reúnen en el café Trejo's, habrá mujeres muertas, violadas, abusadas en los desiertos del mundo" (Paz Soldán, 2009: 223).

En este enclave es en el que la figura del escritor cobra relevancia en el universo Bolaño, quien lo perfila siempre en sus novelas como un luchador contra las injusticias del mundo, asomado siempre al borde del abismo, un escritor en acción para el que el arte va ligado a la violencia y la muerte, por eso siempre estará condenado a la derrota, sin que por

[98] Paz Soldán, Edmundo (2009), "Literatura y Apocalipsis", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 217-228.

ello deje de intentarlo, y es que para Bolaño, al igual que para Borges antes o para Volpi después, la literatura es una forma de conocimiento, "la búsqueda absoluta de Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*" (Paz Soldán, 2009: 225). Por eso apreciamos en su obra literaria un doble paradigma de escritor, aquel que se constituye en modelo, el que se enfrenta al poder establecido y sale airoso, es decir, el que forma "parte de la industria cultural pero [trata] de sabotearla desde dentro" (Paz Soldán, 2009: 226), y el antimodelo, aquel escritor que se esclaviza ante dicha industria y cae en las redes del poder, como vemos en las novelas *La literatura nazi en América*, *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*.

1.3.5. Tendencias de "la narrativa hispánica".

Todo lo expuesto hasta ahora lleva a configurar un nuevo panorama de la literatura hispanoamericana, una literatura que ofrece más dudas que certezas en cuanto a su identidad, o falta de ella, y la heterogeneidad de estos escritores, quienes se ven influenciados por la globalización del mundo tecnológico en el que vivimos, donde no existen las fronteras y los espacios y tiempos son a la vez todos y ninguno, donde las estructuras narrativas se atomizan y la visión unívoca en la que parecía haber caído la narrativa hispanoamericana se ha desintegrado en la multiplicidad de universos literarios, una heterogeneidad que, como decía, impide establecer un corpus homogéneo porque las obras contemporáneas acaso son "un reflejo de las ruinas de América Latina" (Volpi, 2009: 178), una utopía desvanecida. Esta imposibilidad de clasificar la literatura hispanoamericana actual se debe también a una progresiva desaparición de los críticos literarios que, según afirma Volpi, provoca que "los lectores ya no tienen manera de saber qué se publica cotidianamente en sus países –y mucho menos en los países vecinos– y no cuentan con elementos para juzgar las obras que se les presentan o discernir si se trata de simples productos comerciales" (Volpi, 2009: 192). Dos son los motivos aportados por el escritor mexicano para esta desaparición, en primer lugar la escasez de una crítica profesional que juzgue las obras al margen de cualquier consideración personal o externa y, en segundo lugar, el efecto de la crisis, que ha disminuido las páginas culturales de periódicos y ha suprimido suplementos. A este respecto, Juan Gabriel Vásquez también ha mostrado su preocupación ante la escasez de reseñas en la literatura hispanoamericana actual:

> ¿Qué no es la literatura? En un país sin crítica, esta última pregunta no es respondida nunca, de manera que pasa por literatura lo que no lo es. Y lo que

> resulta aún más grave: en un país sin crítica, la presencia de los autores en los medios tiende, por alguna razón, a reclamar la importancia que debería tener su obra. Dicho de otra forma: su obra se transforma en un apéndice sin trascendencia, algo accesorio a sus gestos, a su imagen, a sus opiniones, a todo lo que es banal en un escritor. Hay en mi generación escritores que han hecho del protagonismo banal su bandera, que han desviado la atención del público hacia sus entrevistas, quizás conscientes de que sería suicida permitir que el público se concentre en su prosa. Pero en los medios masivos no hay un aparato crítico que señale esa falsedad. Tanto peor para nosotros. (Vásquez, 2009: 163)

Jorge Volpi, en vista de esta profusión de tendencias y estilos que "permite la convivencia entre la metaliteratura y la ciencia ficción, la novela histórica y la sátira, la fantasía y el realismo, la narrativa experimental y las mutaciones genéricas" (Volpi, 2009: 193), considera que la atomización de la creación literaria es fiel reflejo del caos político que viven la mayoría de los países de la región, donde grupos como el *Crack*, que funcionan como una "amistad literaria" no se configuran como movimiento, tampoco se celebran tertulias ni talleres y tan sólo blogs como *Moleskine literario* de Iván Thays o los agrupados en *elboomeran.com*, y los congresos y antologías celebrados, sirven como mínimos puntos de referencia. No obstante, a pesar de la dificultad taxonómica, el escritor mexicano realiza una relación de los principales nombres, de los "escritores apátridas", como él los denomina, con las obras más representativas de ellos[99]:

- Mario Bellatin: *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* (2001), *El gran vidrio* (2007), *Flores* (2000) y *Salón de belleza* (1994).
- Alberto Fuguet: *Sobredosis* (1990), *Mala onda* (1991), *Por favor rebobinar* (1998) y *Las películas de mi vida* (2003).
- Santiago Gamboa[100]: la trilogía latinoamericana compuesta por *Páginas de vuelta* (1995), *Perder es cuestión de método* (1997) y *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000), y la relacionada con China formada por *Los impostores* (2001), *Octubre en Pekín* (2002) y *Hotel Pekín* (2008). Además sobresale *El síndrome de Ulises* (2005).
- Rodrigo Fresán: *Esperanto* (1995), *La velocidad de las cosas* (1998), *Mantra* (2001) y *Jardines de Kensington* (2003).

[99] No obstante, Volpi incluye un inventario de los escritores nacidos a partir de los 60, dividido en países y de los que selecciona la que él considera su obra más representativa, en *El insomnio de Bolívar* (2009), Madrid: Debate, pp. 205-507.

[100] Destaca al lado de otros escritores colombianos como Enrique Serrano, Mario Mendoza, Jorge Franco y Juan Gabriel Vásquez.

- José Manuel Prieto: *Livadia* (1998), *Enciclopedia de una vida en Rusia* (2003), *El Tartamudo y la rusa* (2002), *Treinta días en Moscú* (2001) y *Rex* (2007).
- Eloy Urroz: *Las leyes que el amor elige* (1993), *Las rémoras* (1996), *Un siglo tras de mí* (2004) y *Fricción* (2008).
- Enrique Serrano: *La marca de España* (1997) y *Tamerlán* (2004).
- Fernando Iwasaki: *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005), *Neguijón* (2005) y *Ajuar funerario* (2004).
- Ignacio Padilla[101]: *Amphytrion* (2000), *Espiral de artillería* (2003), *La gruta del Toscano* (2006), *Las antípodas y el siglo* (2001) y *El androide y las quimeras* (2008).
- Novela policiaca: Pablo de Santis con *Filosofía y Letras* (1998) y *El enigma de París* (2008), Guillermo Martínez con *Crímenes imperceptibles* (2003), Gerardo Laveaga con *El sueño de Inocencio* (2007) y Pedro Ángel Palou con *El dinero del diablo* (2009).
- Alejandro Zambra[102]: *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007).
- Daniela Tarazona: *El animal sobre la piedra* (2008).
- Guadalupe Nettel: *El huésped* (2006) y *Pétalos y otras historias incómodas* (2008).
- Juan Gabriel Vásquez: *Historia secreta de Costaguana* (2007).
- Andrés Neuman: *El viajero del siglo* (2009).

Aunque la literatura hispanoamericana presenta esta disparidad de autores y obras y parece escapar a cualquier intento clasificatorio, mediante la aportación de Jorge Volpi como intelectual y ensayista, además de otros críticos y estudiosos, se puede realizar una síntesis de algunas tendencias literarias practicadas en la actualidad en América Latina, siempre teniendo en cuenta la dificultad de la tarea, que se torna mera orientación debido a la ausencia de patrones fijos en la práctica mayoría de los escritores actuales. Aunque a lo largo de este estudio ya se han aportado algunas de sus señas de identidad (o,

[101] Volpi considera que "el colombiano Enrique Serrano, el peruano Fernando Iwasaki y el mexicano Ignacio Padilla podrían ser considerados ejemplos absolutos del escritor apátrida (o de patrias múltiples)". (Volpi, 2009: 199)

[102] La clasificación de los autores nacidos a partir de 1970 se torna compleja por la escasa distancia en el tiempo para valorarlos. Sin embargo, a partir de *Bogotá 39* y las antologías *El futuro no es nuestro* (2008) de Diego Trelles o *Grandes Hits, Vol. 1* (2008) de Tryno Maldonado pueden destacarse algunos nombres.

paradójicamente, la falta de ella como baluarte), se pueden trazar algunas líneas comunes cuyo denominador común es la adhesión post, "escribir después de y más allá" (Noemí, 2009: 84)[103], sobre todo a partir de 1996 con la aparición de tendencias como las de *McOndo* y *Crack*, que se inclinaban por eliminar fronteras y prejuicios literarios en favor de una escritura abierta a todas las posibilidades, que a su vez se tradujo en un fragmentarismo subjetivado. Daniel Noemí señala al respecto que "la crítica destacó el hedonismo existente en estos textos, la desconexión con la realidad política del continente y la casi completa ausencia temática de la mayoría que vive en condiciones de pobreza, la desaparición de las barreras entre culturas alta y popular" (Noemí, 2009: 84). Así es como surgen la ironía, la parodia y el tema de la marginación como marcas de esta literatura, y su deriva hacia el desarraigo y el desencanto, visibles en la ambigüedad, el absurdo o la irrealidad. Estéticamente se eliminan tiempos y espacios, y al mismo tiempo que aumenta la velocidad, conforme a los avances tecnológicos y las comunicaciones, desaparecen las descripciones en favor de acciones inconexas, surge la brevedad y uso masivo de la parataxis.

Dos son las novelas que Noemí destaca como ejemplos de esta novela, *Ruido de fondo* (2003) de Javier Payeras y *Atacames Tonic* (2002) de Esteban Michelena. En la primera de ellas asistimos a la vida de un joven guatemalteco caracterizada por el sinsentido y el nihilismo, con relaciones personales inexistentes y caducas en las que todo se encamina al fracaso y en las que no hay posibilidad de redención, tal y como manifiesta su protagonista: "Seguramente mañana volveré a comprar coca cuando tenga dinero… seguramente mañana volveré a hacer lo mismo y volvería a hacer todo lo que he hecho" (Noemí, 2009: 87). La obra de Michelena, por otro lado, narra la historia de Chico y La Niña, quienes se enamoran, roban a un traficante y huyen con el botín hasta conseguir escapar felizmente del delincuente. Curiosamente la segunda parte de la novela se centra en este personaje, Méxican, "quien se ha convertido en un esperpento de sí mismo en un bar de mala muerte al cual va todas las noches a emborracharse y contar su historia, que nadie ya cree" (Noemí, 2009: 88). La lectura de Noemí respecto de este personaje no deja de resultar interesante porque según él, su historia es la historia de una pérdida y la narración de la misma supone un acto de recuperación en un presente marcado por el neoliberalismo y las exigencias del mercado:

[103] Noemí, Daniel (2009), "Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 83-98.

> En otras palabras, el fracaso, esta literatura del fracaso, funciona como productor de significados alternativos a las construcciones oficiales de la historia, ofrece otra velocidad. Se trata, así, de la recuperación de la historia, del pasado, de la recuperación de los residuos como propios y la posibilidad de crear grietas y fisuras desde el texto, desde la novela, en esa gran ficción que es nuestra realidad. (Noemí, 2009: 88-89)

Como principales líneas temáticas destacaré cuatro de ellas, la estela del *postboom*, los hijos de la globalización, el tratamiento de la política, la violencia y la memoria y los fenómenos emergentes.

1.3.5.1. Tras la estela del *postboom*.

En la actualidad existen manifestaciones que, según Francisca Noguerol, siguen las tendencias del *postboom* de los años setenta y ochenta, centradas en un retorno al realismo mediante la revisión de la historia, los mitos o los discursos oficiales en la revitalización de subgéneros como el neopolicial, la ciencia ficción o la novela rosa, que se fusionan con "una nueva *mitología* surgida de la música popular, el cine, el *comic* y la telenovela" (Noguerol, 2009: 24)[104]. En este enclave la crítica menciona obras como *Las películas de mi vida* (2003) de Alberto Fuguet, *Café Nostalgia* (1997) de Zoe Valdés, *Los últimos hijos del bolero* (1997) de Raúl Pérez Torres o *Cuentos con tangos* (1998) de Pedro Orgambide.

Por otro lado, la renovación del género policial se produce mediante el seguimiento de una línea más clásica de la mano de Alejandro González Foerster y *Las partidas del juez Belisario Guzmán* (2004), o Guillermo Martínez y *Crímenes imperceptibles* (2003), mientras que la mayoría de escritores que cultivan el género se decantan por el *hard-boiled* estadounidense, descrito por Noguerol como

> la literatura *social* de fin de milenio e influida claramente por el *new journalism*, […] [que] actualiza sus contenidos con tramas políticas reconocibles para los lectores y narradas en un lenguaje cotidiano, que llega en ocasiones a la irreverencia para denunciar sin tapujos la violencia imperante en la sociedad contemporánea. (Noguerol, 2009: 25)

A juicio de Jorge Volpi estos tipos de delincuencia carecen del compromiso ideológico de Paco Ignacio Taibo II y se encasillan en fórmulas como "antihéroes estúpidos y perversos, ritmo cinematográfico, habla previsiblemente coloquial […] e indiferencia hacia el contexto sociopolítico y los dilemas éticos" (Volpi, 2009: 189). Para el escritor mexicano no existe ninguna obra que se acerque a la que él considera maestra

[104] Noguerol, Francisca (2009), "Narrar sin fronteras", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 19-33.

del género, *2666* de Roberto Bolaño, pero señala tres que considera importantes: *Satanás* (2001) de Mario Mendoza, *Los minutos negros* (2006) de Martín Solares y *Al otro lado* (2008) de Heriberto Yépez. Además, sobresale como la más arriesgada *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza y *Diablo Guardián* (2003) de Xavier Velasco, obra que presenta, en palabras de Jorge Volpi, a "uno de los mejores personajes femeninos de la literatura latinoamericana reciente: Violeta" (Volpi, 2009: 191).

Por último, en este breve repaso de las manifestaciones actuales del *postboom* destaca la nueva novela histórica, de la que, según Juan Gabriel Vásquez, es necesario realizar un desdoblamiento del término basándose en *El arte de narrar* de Milan Kundera, quien considera que no se debe confundir dos conceptos: "De un lado está la novela que examina la *dimensión histórica de la existencia humana*, y del otro lado está la novela que es la *ilustración de una situación histórica*, la descripción de una sociedad en un momento dado, una historiografía novelada" (apud. Vásquez, 2009: 37). Con esta definición Kundera diferencia la novela historiográfica propiamente dicha de aquella que, bajo el amparo de la libertad, se sirve de cualquier acontecimiento histórico para reflexionar sobre la naturaleza humana, vertiente que Vásquez denomina el arte de la distorsión y en la que, por ejemplo, incluye *Cien años de soledad* como una forma de revisar la interpretación de la novela no como paradigma del realismo mágico, sino dentro de los cánones de la nueva novela histórica. Para ello, el ejemplo que, según Vásquez, ilustra su tesis es el capítulo en el que se narra la Masacre de las Bananeras, un hecho histórico convertido en ficción que pone en liza el debate de la historia como una versión más y la posibilidad de ficcionarla. Vásquez considera que el gran reto de la novela histórica es la posibilidad de cambiar, de recontar el pasado tal y como declara Orhan Pamuk: "El reto de la novela histórica no es producir una imitación perfecta del pasado, sino relatar la historia como algo nuevo, enriquecerla y cambiarla con la imaginación y la sensualidad de la experiencia personal" (apud. Vásquez, 2009: 43). Este revisionismo de la cuestión histórica se traduce en la práctica en la ampliación de

> la noción de documento histórico a materiales tan diversos como las tradiciones orales o los recortes de periódico, la fotografía o la estadística. Así, estas narraciones, a través de la polifonía y la transtextualidad, dan entrada a múltiples voces en la trama. Incapaces de ofrecer respuestas unívocas sobre la realidad, optan por hurgar en las esquinas y rechazan las explicaciones globales. (Noguerol, 2009: 25)

Nombres tan relevantes para la historia del continente como el de Eva Perón aparecen en las novelas, de entre las que sobresale *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy

Martínez, además de revisar épocas pasadas, como hace Fernando Iwasaki en *Inquisiciones peruanas* (1994), o viejos conflictos como civilización y barbarie en las obras *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre o *Los que llegamos más lejos* (2002) de Leopoldo Brizuela[105]. La revisión histórica es un ejercicio de memoria, de adentrarse colectivamente en el oscuro pasado nacional, por eso también salen a escena las dictaduras en *Un hilo rojo* (1998) de Sara Rosemberg y en *Dos veces en junio* (2002) de Martin Kohan. Asimismo, Noguerol incluye dentro de esta línea temática la serie de crónicas, diarios y autobiografías que se han venido publicando como una de las manifestaciones del *postboom*, que "defendió el retorno al individuo en sus argumentos" (Noguerol, 2009: 26), como apreciamos en *Noticia de un secuestro* (1996) de García Márquez o sus memorias *Vivir para contarla* (2002).

1.3.5.2. Hijos de la globalización.

Con esta etiqueta Francisca Noguerol define a los escritores que han surgido a partir de los 90, quienes "retratan en sus textos sociedades multiculturales, caóticas y tecnificadas en las que cada vez resulta más evidente la manipulación de la verdad" (Noguerol, 2009: 27). Estamos ante la encrucijada que Jesús Montoya y Ángel Esteban denominan "literatura de aeropuerto", vinculada anteriormente a una estética comercial y mediatizada propia de un espacio reservado a lo abstracto e impersonal, al capitalismo, al no-lugar y a la cotidianidad de los millones de usuarios que lo visitan cada día en todo el mundo. Sin embargo, los editores de *Entre lo local y lo global* (2009) opinan que el aeropuerto en la literatura latinoamericana actual simboliza "la puerta de entrada a una nueva narrativa que visibiliza unas nuevas condiciones de producción y distribución de la literatura, pero que también plantea nuevos desafíos a la representación" (Montoya, 2009: 7). Teniendo en cuenta este marco, se diferencia entre globalismo cultural, que facilita el multiculturalismo y la participación activa, frente al globalismo económico, que tiende a

[105] El escritor argentino Sergio Bizzio realiza en su obra una subversión de la historia mediante la experimentación de códigos tecnológicos unidos "al relato de frontera y de la construcción nacional" (Montoya, 2009: 63); por eso mismo Jesús Montoya define sus relatos como contrahistóricos, porque desmontan "el código realista por completo, contando de vuelta una historia argentina que, a pesar de exhibirse ante los ojos, se ve, precisamente en esa vuelta imagen, transformada en otra cosa" (2009: 63). Destacan obras como *Planet* (1998) y *En esa época* (2001), en las que la inclusión de alienígenas desenfoca el discurso civilización y barbarie como una forma de unión nacionalista frente al otro. Surge así la "zanja", símbolo de la división de dos mundos y, al mismo tiempo, instauración de la misma forma de pensar porque, como se dirá, "De aquel lado está la barbarie, de este lado no" (Noguerol, 2009: 65). En definitiva, "mismidad y diferencia se anulan. La zanja, 'muralla china invertida' (15), revela un objeto exótico que rompe definitivamente el verosímil e instala un nuevo pacto de lectura entre la fábula alegórica, la ciencia ficción, el relato de viajes y el melodrama televisivo". (Noguerol, 2009: 65)

estandarizar y empobrecer los mercados, y precisamente en esta encrucijada se sitúa la literatura hispanoamericana que, según los editores, "está lejos de poder adscribirse en una de las dos soluciones, ni McDonal's, ni Macondo" (Montoya, 2009: 10).

En este sentido, al igual que Eduardo Becerra en cuanto a la relación con la tradición, y en parte como consecuencia de ello, también Noguerol aprecia que *McOndo* y *Crack* siguen dos caminos diferentes, no por ello enfrentados. El primero de ellos se relaciona más estrechamente con los efectos de la globalización y reivindica la cultura de masas para "una Latinoamérica mestiza, global, hija de la televisión, la moda, la música, el cine y el periodismo" (Noguerol, 2009: 27), al margen de cualquier tipo de ideología. Otro tipo de antologías siguen la misma línea, como *Cuentos con walkman* (1993), *Los últimos serán los primeros* (1993), *Disco Duro* (1995), *Antología del cuento hispanoamericano en el siglo XXI: las horas y las hordas* (1997) o *Líneas aéreas* (1999). Por otro lado es sabido que el *Crack* opta por la construcción de una novela total, por la "ruptura con las novelas voluntariamente menores y por recuperar el respeto al lector inteligente, con lo que rechazaban los clichés de la cultura de masas y propugnaban el desarrollo de tramas marcadas por el cronotopo cero" (Noguerol, 2009: 28), que se evidencia en la llamada *Trilogía del siglo XX* de Jorge Volpi. Esta reivindicación de una literatura más exigente para el lector no solo se circunscribe al *Crack* mexicano, sino que también es pretendida por muchos de los escritores en la actualidad. Si bien, como indica Noguerol, durante los años ochenta el panorama literario se decantaba por obras menos profundas que respondían a una demanda editorial (y comercial), ello no impedía que se escribieran novelas de mayor calado intelectual, como las de Ricardo Piglia o Sergio Pitol, que desembocó ya en los noventa en una clara tendencia de la literatura hispanoamericana contemporánea. *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (1991) de Jaime Saenz, *El último diario de Tony Flowers* (1996) de Octavio Escobar Giraldo, *La historia* (1999) de Martín Caparrós o las magistrales *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004) de Roberto Bolaño son ejemplos ilustrativos de su cultivo.

Asimismo, Noguerol afirma que ambas manifestaciones son seguidas por otros grupos, como los babélicos y los planetarios en Argentina, el primero de ellos en la línea trazada por el *Crack* y el segundo cercano a la cultura globalizada que propugna *McOndo*. En mi opinión tal afirmación no resulta válida ni en lo referente a la "contienda" entre ambos grupos, que nunca fue tal, ni sobre todo en cuanto a las propuestas estéticas de cada uno. Echando la vista atrás, la rencilla surgió a raíz de la publicación en 1991 de *Historia argentina* de Rodrigo Fresán en la Biblioteca del Sur de la Editorial Planeta, de la que

toman nombre los escritores que formaban parte de ella, frente a los que se agrupaban en torno a la revista *Babel*, como Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio o Alan Pauls. El propio Fresán desmiente tal debate y afirma que

> a la hora de la verdad, digamos, la crítica de *El coloquio* de Alan Pauls la hice yo en *Ámbito Financiero* antes de publicar *Historia argentina* —y era una crítica muy elogiosa—, Luis Chitarroni presentó *Historia argentina*, yo presenté *El mal menor* de Charlie Feiling, con Alan Pauls hicimos una revista, Martín Caparrós me encargaba a mí notas para *Página/30* cuando él la dirigía… (Vázquez, 2009)[106]

Además, como se indicaba, la estética aparentemente distinta entre ambos grupos, "estructuras experimentales-complejas" de los babélicos frente a "estructuras claras-narrativas-naturalistas-ultrarrealistas" de los planetarios (Vázquez, 2009) se corresponde más a una clasificación crítica y académica que a un sentir generalizado entre los propios escritores, como señala el propio Fresán a la hora de hablar de su propia obra: "en *Historia argentina* me parece que la estructura de los relatos y del libro mismo es bastante compleja, en realidad es un libro bastante bisagra entre esos dos movimientos, ¿no?" (Vázquez, 2009). Teniendo en cuenta estas reflexiones como marco contextual, Noguerol señala acertadamente los rasgos comunes de esta generación de escritores que van aparejados con el mundo globalizado en el que viven todos y cada uno de ellos, como son la universalidad, el narcisismo, la multiplicidad informativa y la narrativa joven.

− En cuanto a la universalidad se refiere, lo que define a estas narraciones es la multiplicidad de escenarios sin la restricción de adscribir sus novelas a sus países de origen, como vemos en la obra de Jorge Volpi, quien la ambienta en lugares como Francia, Alemania o Estados Unidos. Asimismo, estos escritores comparten un rasgo en común además de la pluralidad escénica, como es desplazarse más allá de sus fronteras para la práctica literaria. Por eso en la actualidad establecer límites geográficos para clasificar la literatura resulta complejo por el continuo trasvase de las fronteras nacionales, de suerte que se ha creado lo que Juan Gabriel Vásquez denomina "literatura de inquilinos" (Vásquez, 2009: 177), es decir, la incorporación de voces no canónicas en el canon literario, de escritores que publican en lenguas distintas a la materna. La literatura de fronteras tiene además varias manifestaciones recogidas por Noguerol, como por ejemplo las que se dan entre el mundo anglosajón y el hispano con los cubanos de Florida, los nuyorican de Nueva York y los chicanos de Texas. También apreciamos una evolución en el concepto de familia a un lado y otro de la frontera en las escritoras Sandra Cisneros con

[106] Vázquez, Cristian (2009), "Contar buenas historias de la mejor manera posible: allí empieza y termina todo", en *Revista Teína*, número 20: Solidaridad, febrero de 2009.

su obra *Caramelo* (2002) y Rosario Ferré con *La casa de la laguna* (1997) y *Vecindarios excéntricos* (1998). La reflexión sobre las difíciles relaciones entre México y Estados Unidos tiene cabida en *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes, *Big banana* (2000) de R. Quesada y la antología *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000), además de existir una nómina de escritores mexicanos que han tratado la literatura de frontera, como son Crosthwaite, Toscana, Campbell o Sada. Y por último, Noguerol reseña la existencia de otras fronteras regionales en el uso del espangués con *El goto: cuasi, cuasi, señor de Madureira* (1998) de José Eduardo Alcázar y la escritura de hispanos realizada en otros países, como por ejemplo en España con *Una tarde con campanas* (2004) de Méndez Guédez.

− Por narcisismo narrativo, que para Noguerol es marca generacional, se entiende una "abundancia de monólogos y elipsis, la ausencia de diálogos, el predominio del narrador homodiegético y el triunfo de formas fragmentarias en las obras recientes" (Noguerol, 2009: 30), narcisismo presente en la mayor parte de los escritores actuales, como por ejemplo en *El viaje interior* (1999) de Iván Thays o en la obra narrativa de Jaime Bayly, Sergio Gómez o Alberto Fuguet, por citar algunos nombres.

− Anteriormente he incidido en la importancia que las nuevas tecnologías e Internet tenían entre las nuevas generaciones y cómo se echaba en falta una reflexión sobre cómo inciden en el modo de pensar y también de escribir. No entraré en el debate de los diferentes modos de lectura del libro en papel y del electrónico, pero es un hecho que la multiplicidad informativa en la que vivimos actualmente se ha convertido en un tema literario. La inmediatez y el universo fragmentado conlleva la creación de "una sociedad suspendida en la *hiperrealidad*, donde lo virtual suplanta a lo verdadero y en la que triunfa el simulacro" (Noguerol, 2009: 31). Edmundo Paz Soldán ha reivindicado la reflexión crítica sobre el impacto mediático y, en concreto, sobre cómo se puede manipular la información y falsear la verdad en obras como *Sueños digitales* (2000) o *El delirio de Turing* (2003).

− Por último, la cuarta característica señalada por Noguerol es la narrativa joven, cuyos referentes se sitúan en la contracultura estadounidense de escritores como Charles Bukowski o Ray Loriga y la estética cinematográfica de Quentin Tarantino, y que ella identifica con el realismo sucio, la *Mala Onda* mexicana o la literatura basura, cuyas señas de identidad son "la vida nocturna, la prostitución, la violencia callejera, la homosexualidad reprimida o compulsiva […], la gente de la calle, el lenguaje de la calle" (Roncagliolo, 2009: 77) que se traduce en estructuras sencillas y un lenguaje directo,

despojado de ornamentos e incluso malsonante, “para contar los recorridos urbanos de un narrador solitario, apático y esclavo de la sociedad de consumo, que interpreta los acontecimientos vividos para los lectores y es incapaz de enfrentarse a su violenta realidad” (Noguerol, 2009: 31-32). Los ejemplos son numerosos, pero baste recordar *Mala onda* (1991) o *Por favor rebobinar* (1994) de Alberto Fuguet, *La otra cara de Rock Hudson* (2004) de Guillermo Fadanelli, *Diablo guardián* (2004) de Xavier Velasco, parte de la narrativa de Jaime Bayly, como *No se lo digas a nadie* (1994) o la novela corta *Tajos* (2000) de Rafael Courtoisie. Este tipo de literatura desemboca en la tercera línea temática a destacar en la narrativa hispanoamericana actual, el tratamiento de la política, la violencia y la memoria, que se verá a continuación.

Asimismo, dentro de la estética de la globalización hay que destacar el sexo como tema recurrente en estos escritores, aspecto que ya señaló John Freeman, director de la revista anglosajona *Granta* al sintetizar las claves de la selección en español que se hizo en el 2010: “hablan mucho de sexo” (Rodríguez Marcos, 2010: 38), siempre con un estilo directo, lo más objetivo posible y que muestre de forma transparente la violencia que va unida al sexo, rayando el espectáculo, con “descripciones gráficas de escenas que podríamos calificar de pornográficas en otro contexto” (Noemí, 2009: 90). Destacan novelas como *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez o *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, novelas de “puro hoy, circulación de cuerpos como mercancías que terminan siendo desechadas, como los chicos sicarios. Son protagonistas sin historia: aquellos que quedan fuera de las narrativas hegemónicas son los que protagonizan estos relatos” (Noguerol, 2009: 90). Teresa Porzecanski tiñe su obra narrativa de la violencia presente en el mundo actual, que se aprecia, precisamente, en la fragilidad de los cuerpos, en la desmembración y desarticulación de sus partes, en la repugnancia de las mutilaciones, en el detalle de las funciones fisiológicas básicas y el complejo equilibrio de la mente, siempre cercana a la locura. Destacan obras como *El acertijo y otros cuentos* (1967), *Intacto el corazón* (1976), *Construcciones* (1979), *Invención de los soles* (1982), *Ciudad impune* (1986), *La respiración es una fragua* (1989), *Mesías en Montevideo* (1989), *Perfumes de Cartago* (1994), *La piel del alma* (1996) y *Una novela erótica* (2000).

También se puede mencionar la obra de los argentinos Washington Cucurto (1973) y Dalia Rosetti (1972), seudónimos de Santiago Vera y Fernanda Laguna respectivamente. En sus novelas la cultura massmediática se vincula a la estética *camp* y lo verosímil se deshace entre el sexo, la “violencia y todos los estereotipos massmediáticos vinculados con el lumpen de la periferia y la espectacularización de la ‘información económica’ (Harvey,

1989) bonaerense" (Noguerol, 2009: 69). Por ejemplo, *Durazno reverdeciente* (2006) de Rosetti se torna inclasificable por la heterogeneidad de elementos que la cohesionan, como la

> teatralidad a lo Copi, la aceleración delirante de la acción, [que] es extenuante. La zúrrela y dadaísta descripción de una ciudad y un país, Buenos Aires y la Argentina, erosionados por los estragos del neoliberalismo y la globalización, que se da en una sucesión de velocísimas imágenes que invocan no sólo la gramática del videoclip sino también la idea de la postliteratura, jugando con el esqueleto genérico de la anticipación futurista. (Noguerol, 2009: 67-68)

En Washington Cucurto, mientras, el conflicto literatura-vida se desarrolla en novelas como *El curandero del amor*, *Cosa de negros* o *Noches vacías*, en las que, al igual que en la narrativa de Rosetti, lo orgiástico se relaciona con las reuniones literarias.

1.3.5.3. Política, violencia y memoria.

El devenir político e histórico de América Latina ha derivado en numerosas ocasiones en espirales de violencia que se han forjado como el caldo de cultivo idóneo para la literatura. De hecho, una de las principales aportaciones de la literatura latinoamericana a la universal es la denominada novela del dictador, que ha dado lugar a toda una serie de obras que retratan a los caudillos y tiranos del continente, en sustitución de la ausente labor de los historiadores[107]. La llegada de la democracia a la mayoría de los países en los años 80 "volvió obsoleta la necesidad de que los escritores alzasen su voz para reflexionar sobre asuntos de interés público" (Volpi, 2009: 179) y al mismo tiempo que la figura del dictador o del guerrillero, también desapareció su contrapunto, el venerado intelectual latinoamericano. Por contra, ¿qué es lo que sucede con las nuevas generaciones de escritores? La mayoría han crecido a la sombra de regímenes totalitarios y muestran una total indiferencia hacia la política cotidiana de sus respectivos países; quizás por este motivo el auge que la novela histórica está teniendo en América Latina en los últimos años se centra en un pasado remoto con el objetivo de

> desacralizar a héroes y villanos oficiales, como la rigurosa trilogía del mexicano Pedro Ángel Palou sobre Zapata, Morelos y Cuauhtémoc (2006-2008); la ambiciosa novela de la mexicano-costarricense Yazmín Ross, *La flota negra* (2000), sobre Marcus Garvey, o la delirante *1810. La Revolución vivida por los negros*, del argentino Washington Cucurto (2008), pero sin preocuparse por examinar las últimas décadas del siglo XX, o haciéndolo de manera tangencial. (Volpi, 2009: 180)

[107] A este respecto cree Volpi que si "buena parte del siglo XX latinoamericano resulta tan opaca, se debe a que el poder se empeñó en convertir a la historiografía en un instrumento de legitimación del líder o el partido en turno: toda historia se imaginaba por fuerza historia oficial". (Volpi, 2009: 78)

Este tono apolítico tiene su máxima expresión en las obras de los antologados en *McOndo*, como las pertenecientes a Alberto Fuguet, Jaime Bayly o Guillermo Fadanelli, que presentan personajes y situaciones que van en contra del orden institucional establecido. Más aún, incluso en Cuba, que es uno de los pocos países, acaso el más emblemático, en hallarse bajo una dictadura, muchos de sus escritores "han roto cualquier vínculo con la Revolución y se limitan a subsistir"[108] (Volpi, 2009: 182) como se aprecia en *Todos se van* (2006) y *Nunca fui primera dama* (2008) de Wendy Guerra, *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela y *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte. En este sentido, los cubanos exiliados se dividen, según Volpi, en dos grupos: los que utilizan la disidencia como tema central de su novelística, por ejemplo Zoé Valdés, y los que exploran nuevas temáticas, como Ronaldo Menéndez y Karla Suárez.

En el resto del continente el compromiso político ha derivado hacia un ajuste de cuentas con la excesiva militancia juvenil de la utopía izquierdista, como por ejemplo *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls, mientras que en países que se han propuesto rescatar la memoria histórica, como Guatemala, Argentina o Perú, abundan las obras que analizan la compleja realidad política del momento. Los principales ejemplos son *Abril rojo* (2002) de Santiago Roncagliolo, *War by Candlelight* (2006, *Guerra a la luz de las velas*) de Daniel Alarcón y *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) de Iván Thays. Por otro lado, Volpi considera que la obra *Palacio Quemado* (2007) de Edmundo Paz Soldán es un reflejo de la situación de América Latina en general:

> tecnócratas alejados de la realidad; viejos políticos dispuestos a todo con tal de conservar su influencia; nuevos caudillos que jamás han creído en las reglas democráticas; intelectuales siempre dispuestos a venderse al mejor postor. Y, en el otro extremo, ciudadanos azorados o asqueados que de ninguna manera se sienten representados por ellos: más que víctimas, apáticos testigos de una lucha por el poder que apenas les concierne. (Volpi, 2009: 184)

Si bien resulta interesante el tratamiento de la historia y la violencia en la literatura hispanoamericana mediante la óptica de una literatura descarnada propia del realismo sucio, como se ha visto en el apartado anterior, me interesa destacar aquí, al margen del sentimiento apolítico, o incluso antipolítico, de buena parte de estos escritores, lo que Daniel Noemí denomina narrativas del abandono, es decir, la violencia como única vía posible, "historias de pérdidas personales, otras escrituras de la compañía del fracaso; contrapartida de la gran pérdida de la historia nacional que se desvanece y se esfuma"

[108] Tal y como afirma Rafael Rojas en *El estante vacío* (2008), donde "muchos de los exiliados a partir de 1990 sólo se volvieron críticos del régimen una vez que fueron conminados a abandonar su patria". (apud. Volpi, 2009: 182)

(Andrea Fanta apud. Noemí, 2009: 91). Un ejemplo de este tipo de literatura lo constituyen las novelas del narco, novelas que plantean una transformación de la historia de sus respectivas naciones, pero también del tiempo, que se ve acelerado al llevar al límite la violencia, y en las que culminan la desaparición y la imposibilidad de la verdad y la justicia. Volpi cree que este tipo de novelas ha venido a sustituir al realismo mágico como principal tendencia en América Latina, una vez los escritores lo han convertido en subgénero narrativo que "no admite juicios morales, no pretende aleccionar a nadie y apenas se percibe como instrumento crítico" (Volpi, 2009: 186). No obstante, según afirma Volpi, la novela del narco se ha erigido como único instrumento de crítica social en la época.; comenzó en la literatura colombiana con obras como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco; en México sobresale Élmer Mendoza con *Un asesino solitario* (1999) y *Balas de plata* (2007), Mario Mendoza con *Scorpio City* (1998), *Relato de un asesino* (2001) o *Satanás* (2002), Santiago Gamboa con *Perder es cuestión de método* (1997) y *El cerco de Bogotá* (2004). Al mismo tiempo, el narco pasaba a ser característica principal de la narrativa norteña, "aun si, paradójicamente, apenas ha contaminado a algunos de sus mejores narradores, como David Toscana o Eduardo Antonio Parra" (Volpi, 2009: 188). Asimismo también destacan en esta línea temática Mario González Suárez con *A webo, padrino* (2008) y Yuri Herrera con *Trabajos del reino* (2004).

Todo este tratamiento de la violencia desemboca en la novela *Abril rojo* de Roncagliolo, en la que se trata el nuevo surgimiento del terrorismo senderista peruano en el año 2000. Lo que consigue la novela es recuperar la memoria de historias que han quedado en el olvido, de tal forma que verdad y memoria corren paralelas a lo largo de esta investigación. La primera de ellas resulta, como siempre, inalcanzable por lo desmesurado de la violencia, pero la memoria logra tratarse bien como una memoria sesgada que trata de olvidar, o bien su contrapunto, una memoria que se enfrenta al dolor como una vía posible para superar los traumas históricos:

> Esto es, sin dejar de reconocer la derrota total y absoluta que fue y que es la guerra, *Abril rojo* trae de regreso esas historias desde el desencanto del fracaso, hace pulular los espectros de esa guerra para, una vez más, mostrarnos que la guerra sigue ahí, presente, que todo el silencio, el no hablar, es simplemente la constatación más fehaciente de su espectral presencia. (Noemí, 2009: 94)

Para finalizar, Noemí señala que la literatura latinoamericana contemporánea inicia una nueva forma de realismo, que él denomina neoliberal por la crítica implícita que lleva aparejado. Al ser producciones de mercado, desentrañan los entresijos sociales y políticos

y nos desvelan las transformaciones que sufre el mundo en el que nosotros, lectores, vivimos, "donde la violencia y el sexo, la historia y las drogas, el fracaso y el exceso se amalgaman y comparten tinta, permiten pensar alternativas para lo político y la política" (Noemí, 2009: 95).

1.3.5.4. Fenómenos emergentes.

Para finalizar con esta panorámica, dos son los fenómenos emergentes que destaca Jorge Volpi como manifestaciones sobresalientes que escapan al escaso riesgo que se aprecia en la nueva novela latinoamericana como son la fusión entre ficción y no ficción (autobiografía, ensayo, novela, periodismo y poesía), una de las claves de la narrativa volpiana, y el surgimiento de una nueva novela fantástica. En este primer caso es necesario reseñar el intento de traspasar los límites genéricos de escritores como Cristina Rivera Garza, Rafael Gumucio, Rodrigo Rey Rosa, Vicente Herrasti y Álvaro Bisama, continuando la línea de autores como Pitol, Bolaño, Aira, Piglia, Vila-Matas o Sada. Mientras, la novela fantástica actual trata de ser "un instrumento de exploración de la intimidad del siglo XXI" que, según Jorge Volpi, no trata de distanciarse del tratamiento que de lo fantástico hace Gabriel García Márquez o Isabel Allende, tampoco constituirse como alternativa, sino que más bien hunde sus raíces "en una tradición que se remonta a Machado de Assis y Gutiérrez Nájera en el siglo XIX, pasa por Felisberto Hernández, Torri, Quiroga, Borges, Arreola, y llega hasta *Aura* de Fuentes o los cuentos de Cortázar" (Volpi, 2009: 203-204). Curiosamente se ha recuperado esta línea fantástica en países poco aficionados a esta tendencia, especialmente en el caso de México, con algunas obras de Ignacio Padilla, Mario Bellatin, Francisco Hinojosa con *Cuentos héticos* (1999), *Técnicamente humanos* (1996), *Invenciones enfermas* (1997), *Registro de imposibles* (2000) o *Países inexistentes* (2004) de Cecilia Eudave, *Gente del mundo* (1998) de Alberto Chimal, Daniela Tarazona con *El animal sobre la piedra* (2009), Guadalupe Nettel con *El huésped* (2006), y los chilenos Mike Wilson con *El púgil* (2008) y Jorge Baradit con *Ygdrasil* (2005), primer volumen de una trilogía que se completará con las novelas *Trinidad* y *Atacama*. Esta obra, próxima a la ciencia ficción,

> se inscribe en lo que Jorge Baradit ha denominado 'realismo mágico 2.0'. Educados en la estética de los dibujos animados, de *Star Trek* y el *Cyberpunk*, y fascinados con la escritura de autores como Haruki Murakami o Neal Stephenson, y de series televisivas como *Lost*, comienzan ya a producir textos extraños e inclasificables que escapan del severo realismo –a veces naturalismo o costumbrismo– que prevaleció en nuestras letras en la última década". (Volpi, 2009: 204)

Este primer apartado introductorio contextualiza la narrativa de Jorge Volpi en el marco de la literatura universal destacando una doble faceta que se fusiona en la concepción de un proyecto narrativo meticulosamente estudiado y definido. Me refiero a la asimilación de la tradición de la procede, a la mirada que dirige hacia las propuestas más arriesgadas de la narrativa del boom y su actualización en una época de declive creativo. Esta apuesta por una literatura profunda, sentir general entre los compañeros generacionales, se corresponde con lo que Tomás Regalado definió como "la novedad de lo antiguo", en el sentido de un devenir cíclico que es revisitado y revisado con el fin de reivindicar una tradición literaria experimental y arriesgada. La asimilación que Volpi lleva a cabo sólo es posible mediante una sólida formación y una identidad personal inclinada a la búsqueda de conocimiento como forma de vida.

Y sólo de esta manera es posible entender esa otra cara del escritor mexicano, la del intelectual de la era de la globalización, la de aquel que asume la eliminación de fronteras culturales, el que sitúa su literatura más allá de cualquier encasillamiento terminológico y temático y se siente hijo de la incertidumbre que domina la realidad. En este sentido, su compromiso no se acerca a ninguna de las facetas del poder, sino que persigue la reflexión, la duda y la búsqueda como itinerarios que defienden la libertad del ser humano. Es en estas coordenadas en las que uno debe acercarse a la literatura de Jorge Volpi porque su proyecto narrativo únicamente adquiere su identidad en la asimilación y la renovación.

El homenaje a *Aura* de Carlos Fuentes es un claro ejemplo del estado de la cuestión al evidenciar la problemática sobre el tratamiento de la literatura latinoamericana en relación al canon y la "rebelión" de las nuevas generaciones respecto de la marca "realismo mágico" y las subsiguientes etiquetas que dificultan el estudio de dicho panorama cultural. El mundo de la Academia y la crítica literaria son puestos en entredicho por Volpi, que con su texto apuesta por un acercamiento a las obras narrativas sin prejuicios y con la intención de ensalzar el valor literario de las mismas al margen de cualquier consideración extrínseca. Pero al mismo tiempo Volpi incorpora su propia tradición, "lee" el mundo que le rodea, también es un hijo de la globalización, según la terminología de Francisca Noguerol, e Internet, la mayor expresión de la posmodernidad, se suma a la lista de recursos del autor de A pesar del oscuro silencio y lo convierte en un escenario para la experimentación. En este sentido, la redacción de *El jardín devastado* distorsiona la relación con el lector, quien ahora se ve empujado a una relación horizontal y es invitado a formar parte del proceso creativo.

Esta línea que he trazado para situar la obra literaria de Jorge Volpi en el tiempo se completa con su faceta de ensayista e intelectual, modalidad que le convierte en figura destacada de las nuevas generaciones de escritores. El último apartado responde a esta idea, sobre todo con el análisis que el escritor mexicano realiza de la literatura latinoamericana, su desarticulación y la inherente conclusión de que tal y como la entendíamos hasta la fecha ha dejado de existir. En esta encrucijada Volpi propone un nuevo concepto que se ajuste a una identidad más global y heterogénea: la narrativa hispánica de América Latina. Bajo la bandera de Roberto Bolaño, que figura como influencia decisiva para todos los escritores, se abre una extensa nómina y una multiplicidad de tendencias que dificultan su sistematización. La clasificación aquí propuesta no es más que un acercamiento a un panorama literario mucho más diverso de lo reseñado en estas páginas, un mero indicio del universo literario en el que se desenvuelve Jorge Volpi, al mismo tiempo que funge como teórico al lado de Noguerol, Noemí, Paz Soldán o Vásquez, entre otros.

En conclusión, la riqueza de la literatura volpiana no es sino fruto de una búsqueda de conocimiento que hunde sus raíces en su infancia. Gran conocedor de las diferentes tradiciones narrativas, se caracteriza por una asimilación de aquéllas que se adecúan al concepto de novela que maneja, caracterizada ésta por la complejidad, la duda y la puesta en escena de un universo totalizador que también desasosiega por la imposibilidad de aprehenderlo. Vinculado a la globalización, Volpi participa en una nueva etapa de la literatura latinoamericana determinada por una heterogeneidad de estilos, formas y temáticas que abren la cultura hispanoamericana a una interpretación más plural y global en la que el escritor mexicano se posiciona como intelectual destacado.

II

LA *TRILOGÍA DEL SIGLO XX* DE JORGE VOLPI:

DISEÑO DE UN PROYECTO NARRATIVO

Si, de acuerdo con el Teorema de Gödel, cualquier sistema axiomático
contiene proposiciones indecidibles; si, de acuerdo con la relatividad
de Einstein, ya no existen tiempos y espacios absolutos;
si, de acuerdo con la física cuántica, la ciencia ya sólo
es capaz de ofrecer vagas y azarosas aproximaciones del cosmos;
si, de acuerdo con el principio de incertidumbre, la causalidad
ya no sirve para predecir el futuro con certeza; y si los individuos
particulares sólo poseen verdades particulares, entonces
todos nosotros que fuimos modelados con la misma materia de los átomos,
estamos hechos de incertidumbre. Somos el resultado de una paradoja
y de una imposibilidad. Nuestras convicciones, por tanto, son
necesariamente medias verdades. Cada afirmación equivale
a un engaño, a una demostración de fuerza, a una mentira.
Ergo*, no deberíamos confiar ni siquiera en nosotros mismos.*
Jorge Volpi

La segunda parte de este trabajo está diseñada para sintetizar las claves literarias de la llamada *Trilogía del siglo XX*, un proyecto narrativo formado por las novelas *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* y *No será la Tierra*, y en el que Volpi hace un repaso de la Historia de ese siglo y del fracaso de las grandes utopías. En estas obras su autor diseña una teoría literaria precisa según una cosmovisión de la narrativa como fuente de conocimiento. La formación y concepción novelescas vistas en el apartado anterior fructifican en la parte central de esta tesis en el análisis de los recursos y motivos más utilizados por Volpi, de forma que pretendo demostrar cómo la *Trilogía* es fiel reflejo del afán totalizador de la novela del que parte el escritor mexicano. Afirmada esta premisa, he dividido este apartado en una serie de secciones que persiguen sintetizar los diferentes aspectos literarios que, en conjunto, forman el armazón de estas tres novelas.

Para contextualizar esta compleja exégesis textual he considerado oportuno realizar un repaso de la forma y el proceso creativo del integrante del *Crack*, que en su asimilación y renovación de las tradiciones literarias que le preceden, como quedó claro en el primer apartado, diversifica sus influencias en tres escenarios literarios: el mexicano, el latinoamericano y el europeo. Basándome en los estudios de Eloy Urroz, puedo concluir que Volpi, fiel conocedor del panorama cultural que ha heredado, construye su obra literaria en torno al legado literario y filosófico de Nietzsche, Wittgenstein, Freud, Barthes, Foucault, Martín, Luis Guzmán, Jorge Cuesta, García Márquez, Borges, Fuentes, Elizondo,

Pitol, Marías, Bolaño, Kundera, Mann, Nabokov, Faulkner, Joyce o Proust, entre una extensa nómina de autores. Conforme a esta formación literaria tan enriquecedora, la escritura de Volpi se configura como una investigación científica en la que cada una de sus obras está sometida a una meditada y exhaustiva planificación. Asimismo, el estilo de cada una de ellas difiere según la redacción manual o mecánica, de suerte que Volpi se revela como un autor que no se encasilla en una única forma de narrar con un estilo definido, sino que persigue la multiplicidad como reflejo de una realidad variable y heterogénea.

En la segunda sección centro el análisis de la *Trilogía* en lo que he definido como "el arte científico de la novela", un concepto que engloba y da identidad a la estrecha relación entre ciencia y literatura en la novelística volpiana. Para ello he realizado un estudio de sus ensayos, artículos y novelas con el objeto de sintetizar las claves que forman esta cosmovisión literaria, caracterizada por cuatro factores determinantes. Así, en primer lugar señalo las similitudes entre ciencia y literatura de acuerdo a los estudios teóricos del autor, que equipara ambos términos como formas símiles de exploración de la realidad. Esta noción científica de la novela se consigue mediante una visión darwinista de la misma, sometida a la revolución y adaptación al medio porque la ficción, concluye Volpi en *Leer la mente*, nos ayuda "a sobrevivir y, más aún, hacernos auténticamente humanos" (Volpi, 2011: 14). Como asimilación de la realidad, la novela de Volpi se configura según lo que él entiende por "libros del caos"; dicho de otro modo, la incidencia del caos y la incertidumbre científicos en conceptos literarios como la estructura, el tiempo, el espacio, la verosimilitud o la relación con el lector. Todos ellos evidencian el subjetivismo, la atomización lingüística y la imposibilidad de alcanzar la verdad en escenarios sin identidad que anulan las referencias temporales y distorsionan la idea tradicional de un lector obligado a interactuar con la obra literaria. Esta forma de entender la narrativa se inserta, en mi opinión, en un paradigma cultural basado en la multiplicidad, la dispersión y la alteridad, que no es otro que la posmodernidad. El arte científico de la novela de Jorge Volpi se adscribe a la posmodernidad en cuanto ruptura y cuestionamiento, y por eso unifico ambas esferas siguiendo los estudios de María D. Ramos en *La trilogía de Jorge Volpi como ventana sitiada en la posmodernidad* (2012). El resultado en una literatura sin asideros ni respuestas, fragmentaria y anuladora de las principales metanarrativas sobre las que se construye el siglo XX, como trataré de demostrar.

Teniendo como base en el análisis narratológico esta idea de "los libros del caos", el tercer apartado que engloba el diseño del proyecto narrativo de Volpi lo constituye la identidad de su poética literaria. Con este término me refiero a aquellos rasgos que son

característicos de la noción de novela que maneja Volpi, una novela profunda y exigente, dialógica y multidisciplinar. En efecto, son cuatro las peculiaridades que sintetizan el arte de novelar del escritor mexicano: el particular cronotopo, la arquitectura compleja, los personajes como arquetipos y modelos y, por último, la relación entre narrador y metaficción. ¿Pero cuáles son las especificidades concretas de todas estas entidades literarias?

− El cronotopo de la *Trilogía* sigue los postulados bajtinianos y se caracteriza por su heterogeneidad, al mismo tiempo que presenta escenarios simbólicos muy precisos que focalizan la lectura y crean una imagen concreta de la misma para después subvertirla. En este sentido, aparecen tres metanarrativas: Alemania en la Segunda Guerra Mundial, los escenarios de la izquierda revolucionaria tras mayo del 68 y la URSS en sus últimos años, sobre los que Volpi construye todo un aparato crítico que desmitifica sus discursos.

− La arquitectura de estas novelas refleja una multiplicidad formal y estilística tan compleja que cada una de ellas presenta una estructura distinta a las demás, de suerte que como lectores nos encontramos ante un tratado científico, una novela polifónica de acuerdo a las voces teóricas de la izquierda y una obra teatral que esconde intrincados procesos científicos. No obstante, las tres mantienen la circularidad y el final abierto tan característicos de Volpi, conforme a esa ambigüedad narrativa tan deseada por él.

− La colección de personajes que aparecen en las páginas de la *Trilogía* defienden un concepto teórico particular, el "ego experimental" de Milan Kundera. Por eso muchos de ellos son constructos, ideas, motivos, reflejos de modelos míticos o literarios determinados, arquetipos concretos. El análisis de Francis P. Bacon y Aníbal Quevedo por un lado, y de los personajes femeninos Irene, Claire y Oksana por otro, es significativo en cuanto a esta esquematización narrativa.

− Los narradores dan pie a multitud de recursos literarios a lo largo de las tres novelas. La focalización es fruto de una reflexión motivada por un punto de vista interesado y determinado por las circunstancias de la narración, siempre relativizada mediante el prisma de la incertidumbre. Asimismo, la metaficción pone el acento en el proceso creativo y una estructura esencialmente abismada.

La identidad de la poética de Volpi cierra el círculo con su naturaleza más representativa, la búsqueda de conocimiento, de aquello que nos hace específicamente humanos. Sus novelas adaptan este afán por saber por medio de varios caminos que simbolizan esa búsqueda; *En busca de Klingsor* escenifica el viaje del héroe de Francis P. Bacon y la forja de su identidad; *El fin de la locura* hace lo propio con Aníbal Quevedo en

un juego de espejos con Don Quijote; y *No será la Tierra* simboliza en sus páginas la búsqueda en los códigos cibernéticos y genéticos. ¿Cuál es el resultado de todo este proceso indagatorio en lo más específico del ser humano? ¿En qué claves identitarias sintetiza Volpi su ideal de conocimiento?

2.1. Forma y proceso creativo.

El arte de novelar de Jorge Volpi presenta varias particularidades que trataré de desentrañar en este apartado y los siguientes con el fin de arrojar luz sobre una manera de entender la literatura y acercarse a ella. Por eso, para averiguar en qué consiste su arte, cómo lo utiliza y bajo qué claves aparece, conviene bucear en sus orígenes en un esquema diseñado por su amigo y compañero del *Crack*, Eloy Urroz[109]. En primera instancia, Volpi parte de la tradición literaria para construir su propio imaginario narrativo y en su formación como escritor ocupan un lugar esencial el estudio de la filosofía y el pensamiento de la tradición occidental. En el campo literario, el autor de *El temperamento melancólico* diversifica su acervo cultural en tres esferas heterogéneas, la narrativa mexicana, aquella que por nacimiento le es más cercana, pero también la hispanoamericana y la europea. De ellas Volpi elige escritores, obras, tendencias y recursos para forjar su propia tradición y configurar un concepto de narrativa con un marcado acento totalizador. Como afirma Tomás Regalado, Volpi se inserta "en el contexto de una profunda tradición literaria mexicana, hispánica y universal, a partir de un concepto de tradición como entrega cíclica de valores culturales, artísticos y literarios que anula las polaridades entre lo antiguo y lo nuevo, el clasicismo y la vanguardia, el nacionalismo y el cosmopolitismo" (Regalado, 2009: 12)[110].

En este sentido, será Eloy Urroz quien identifique las principales influencias del integrante del *Crack*, entre las que la filosofía ocupa un lugar privilegiado; por ejemplo, de Nietzsche no solo le preocupa su postura filosófica, sino también la estética, manifiesta en el uso del mito del eterno retorno como recurso presente en la estructura de sus novelas, tal y como apreciamos en *A pesar del oscuro silencio* y en el conjunto de la *Trilogía*. A esta nómina debemos añadir el interés por Wittgenstein y su *Tractatus Logico-Philosophicus*, apreciable en mecanismos como la atomización lingüística, el silencio místico o la concepción del lenguaje como símbolo del mundo. Freud y Cioran también están presentes en su obra, así como el denominado Círculo de Praga con obras como *La Viena de Wittgenstein* de Janik y Toulmin, *El Círculo de Viena* de Kraft y *El imperio recobrado* de Pérez Gay, para desplazar su interés posteriormente hacia los estructuralistas franceses, sobre todo Barthes con *Las palabras y las cosas* y *S/Z* y Foucault con *Vigilar y castigar*.

---

[109] Urroz, Eloy (2000), *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México D. F.: Editorial Aldus.

110 Regalado, Tomás (2009), *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

La historia, el ensayo y la narrativa mexicanos despiertan el interés del joven Volpi, interesado en los escritores de la Revolución como Azuela o Martín Luis Guzmán y *La sombra del caudillo*, que le inspirarán para la redacción de *La paz de los sepulcros*. Afirma Urroz que este acercamiento a la historia y obra literaria de su país llevarán a Volpi a "fundamentar siempre cada uno de sus libros como si estas ficciones no fueran nada más (y nada menos) que novelas, obras de la imaginación" (Urroz, 2000: 27). Así pues, a estos le siguen el Ateneo de la Juventud con Reyes y Vasconcelos y, sobre todo, el grupo *Contemporáneos* y la figura de Jorge Cuesta, del que realiza un completo ensayo, *El magisterio de Jorge Cuesta* que, a la postre, inspirará la primera novela publicada de Volpi, *A pesar del oscuro silencio*, de forma que se establece una especie de correlación entre la obra ensayística y la novela, como si en realidad su autor quisiese "dar así una condición de 'documento' a su novela" (Urroz, 2000: 28)[111]. Pero Urroz manifiesta que, si Volpi asimila la estética del grupo *Contemporáneos*, también la adecúa según sus necesidades estilísticas que sitúan al Arte en primer término gracias a un rigor crítico manifiesto:

> El elitismo y el *avant gard* típicos de la época, la fuga de la realidad y la torre de marfil, una posición iconoclasta (y herética) frente al canon y el *Establishment*, así como la 'desnudez' proveniente de la poesía pura de origen juanramoniano –y del poeta Paul Valery–, son algunas de las varias contraseñas que, aparentemente, Volpi retoma de Cuesta, Villaurrutia y Owen, pero con la absoluta convicción de reelaborarlas para utilizarlas más tarde con otra significación y otro propósito. (Urroz, 2000: 29)

Además de la narrativa mexicana, Volpi asienta su propia tradición en la novela europea de los siglos XVIII y XIX, sobre todo con Dostoievski, y la del siglo XX con Milan Kundera y Borges, pero más significativamente con *Doctor Faustus* de Thomas Mann, Nabokov y su *Lolita* o *El libro del desasosiego* de Pessoa, de quien asimila el escepticismo como una puerta abierta a la duda y la incertidumbre, cimientos de la novela volpiana; también se incluyen entre sus influencias Faulkner, Joyce, Durrel, Kafka, Proust o Camus, al margen de clásicos como *La Divina Comedia* o el *Quijote*. Precisamente, de Nabokov Volpi copia la técnica precisa y el pseudoensayo, además de un estilo exacto y preciso o "una serenidad (que no naturalidad) del arte ganada no con inspiración sino con un inmenso rigor crítico" (Urroz, 2000: 31). La distancia del mundo que les rodea se

[111] A lo largo de su trayectoria narrativa la correlación entre novela y ensayo se da en más ocasiones, como por ejemplo *El fin de la locura*, que se basa teóricamente en *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*; asimismo, *El cerebro y el arte de la ficción* recoge muchas de las teorías científicas desarrolladas en *No será la Tierra*, sobre todo las que tienen que ver con el funcionamiento de la conciencia y la Inteligencia Artificial.

traduce en una desidealización que conduce a una oposición hacia los valores culturales imperantes, visible en el plano estructural en el uso de una escritura que se revela a sí misma, de ahí la artificialidad intencionada en ambos escritores[112]. Esta nómina tan heterogénea de autores arroja una paradoja indisoluble de la concepción literaria del escritor mexicano, que distingue una forma apolínea en la línea de Soares, Borges, Reyes o Nabokov y, por otro lado, "un arte nietzscheano-dionisíaco del poder que no intenta sino afirmarse a cada paso a través del desmantelamiento sistemático a las resistencias, a través de la herejía inoculada silenciosamente en esos otros monolitos poderosos que se llaman costumbre, *telos*, ideología, doctrina, Dios, verdad, padre o Civilización" (Urroz, 2000: 33).

La lectura de Thomas Mann ha contribuido a intensificar la visión filosófica y el uso del mito en la narrativa de Volpi en una búsqueda del caos, la oscuridad o el peligro que entraña el arte; asimismo, facilita el desarrollo de una determinada idea estética que, en última instancia, representará una crítica hacia el arte mismo, por eso el uso de los mitos y su amplificación en la escritura. Gracias a estos mecanismos la obra de Volpi se llena de personajes arquetípicos en el sentido de que se encuentran en una encrucijada de "concatenaciones, de sinécdoques y metonimias literarias, donde un personaje encarna una nación o donde el arte llega a simbolizar, por su propia cuenta, todo el Arte" (Urroz, 2000: 34).

El deseo de abarcar y totalizar el mundo en la novelística de Volpi hunde sus raíces en la tradición hispanoamericana, en concreto en autores como García Márquez, Carlos Fuentes, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar o Pablo Neruda, pero también Pitol, Elizondo o García Ponce, representantes de la generación de Medio Siglo. En concreto, Carlos Fuentes y Javier Marías son clave en la formación de Volpi, puesto que *Terra nostra* es una obra paradigmática de ese intento por totalizar el universo, una idea en cuya base se sitúa Cervantes; pero en su obra, además de esta particularidad, desacraliza costumbres ya arraigadas de las tradiciones culturales que aparecen en la novela, sobre todo la religión católica. Asimismo, *Días de ira* supone para Volpi un cambio estilístico consciente por el uso de los circunloquios y las perífrasis,

[112] "¿La razón? Mostrar sus pliegues, obviar la querella con el estilo y encumbrarlo, desrealizar con ello la vida (o lo que es lo mismo: *representarla* con palabras que ahora no lo son, y al contrario: buscan solamente ser signos –o símbolos– que demuestran que la vida es sólo eso: signos, lenguaje en rotación), recordarnos que se está contando una historia y que no debemos perder de vista cómo es que la trama *está siendo contada*, cuáles son sus entretelas, el esfuerzo formal que se ha llevado a cabo". (Urroz, 2000: 31-32)

además de una digresión que se basa en la literatura de Marías, en particular la novela *Corazón tan blanco*.

Señaladas las principales influencias que definen su proyecto literario, la narrativa de Volpi se caracteriza por una serie de factores escriturales que contextualizan el proceso creativo. Me refiero a la labor previa a la redacción, a la búsqueda de información, selección de materiales, esquematización de sus obras o tipo de escritura, aspectos que reflejan una honda reflexión e idealización de sus novelas, integrantes de un todo literario estudiado hasta en sus más mínimos detalles. De este modo, la narrativa de Volpi se caracteriza por un particular proceso de creación, una forma de escribir única que desemboca en la construcción de la obra literaria, un aspecto del que Volpi ha reflexionado en numerosas ocasiones de cara a la creación de cada proyecto literario. La escritura 'on line' de *El jardín devastado*[113] proporciona la clasificación que su amigo Eloy Urroz establece en *Las formas de la inteligencia amorosa*, en la que divide a los autores en dos clases, los de tipo fálico y los de tipo gineceico. Los primeros son aquellos escritores que apenas han diseñado algún aspecto de su nueva obra y acometen la empresa sin un plan preestablecido; Urroz señala como modelo de autor fálico a H. D. Lawrence y cree que Ignacio Padilla, también integrante del *Crack*, se adscribe a este grupo. No en vano, en la XXII Feria Internacional del Libro de Bogotá, Padilla opinó sobre el proceso creativo de los escritores y comparó su propio caso con el de Volpi: "Al recordar los ejercicios literarios que hemos realizado, recuerdo que mientras él ya tenía escrita la primera frase y la idea de todo el contenido, yo sólo contaba con tan sólo la primera frase, que para mí es una fotografía mental. He de confesar que yo escribo como si leyera. Escribo como muchos, para saber" (Padilla, 2009)[114]. Como declara Padilla, Volpi pertenece al segundo tipo de escritores, de tipo gineceico, cuyo modelo literario es James Joyce y que someten su obra a una preparación exhaustiva. Las novelas del escritor mexicano surgen a raíz de todo un trabajo acumulativo de datos, personajes y acontecimientos, junto con un entramado estructural complejo, aspectos que responden a una concepción novelística que tiene que ver con lo que Carmen Ruiz Barrionuevo denomina "una investigación científica" (Ruiz Barrionuevo, 2004: 289)[115]. La existencia de dos cuadernos manuscritos sobre el proceso de redacción de una obra teatral, *El Libertante. Juicio de un hombre y de*

[113] http://www.elboomeran.com/blog/12/jorge-volpi/
[114] Padilla, Ignacio (2009), "La literatura, una experiencia de amigos: Ignacio Padilla", México: *Conaculta*.
[115] Ruiz Barrionuevo, Carmen (2004), "Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi" en López de Abiada, José Manuel, et. al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 277-296.

un pueblo, y la exhaustiva carga documental, así como la cronología y el diseño estructural debidamente detallado ponen de manifiesto la tendencia a la investigación de Jorge Volpi que influirá decisivamente en la configuración de su particular estilo narrativo, de forma que tanto la estructura como el propio argumento resultan decisivos para sintetizar los recursos específicos del autor. Por estos motivos, desde su primera creación publicada, *A pesar del oscuro silencio*, Jorge Volpi imprime a sus obras una esquematización previa donde, según Chávez Castañeda,

> conceptúa hasta el nivel de la psicología profunda de los personajes, impone una arquitectura musical a la trama, prevé los capítulos de su historia, y fija las páginas de cada uno, perfila al narrador y a la voz narrativa como si se tratase de personajes de la novela, y constriñe sus procesos de creación a cronogramas. (Chávez Castañeda y Santajuliana, 2003: 84)[116]

Más aún, en una etapa precedente a la escritura Jorge Volpi atraviesa una fase de investigación mucho más laboriosa en la que la búsqueda bibliográfica, la consulta y la lectura, así como la recolección de notas son pautas clave en el proceso, como señala el propio escritor: "Hago muchísimo trabajo previo, en cuadernos rayados, esquemas, cuadros, sinopsis, apuntes de todo tipo que van modelando la estructura del libro. Sólo cuando tengo todo esto listo comienzo a escribir, aun si después traiciono todo lo que había planeado" (Otamendi, 2010)[117]. Dicho de otro modo, el proyecto narrativo se disecciona en fases, cada una de las cuales comprende hasta un total de ocho horas diarias de redacción, idea que se desprende del proceso creativo de *No será la tierra*: "puedo escribir hasta 8 horas diarias, aunque nunca en periodos de más de dos horas y media, entonces ya no resisto más y tengo que salir de mi casa y dar una vuelta" (Otamendi, 2010). Como consecuencia de este laborioso trabajo la escritura de sus novelas se extiende durante largos periodos de tiempo, como por ejemplo *A pesar del oscuro silencio*, a la que dedicó cuatro años, al igual que *El temperamento melancólico*, mientras que tardó cinco años en escribir *En busca de Klingsor*.

Esta labor recopilatoria se traduce en una ingente cantidad de material que casi siempre obliga al escritor a reducir materialmente sus libros, como señalan Chávez Castañeda y Santajuliana al afirmar que "Jorge Volpi escribe obras extensas que posteriormente reduce casi a la mitad de su extensión original. La primera versión de *A pesar del oscuro silencio* casi constaba de 300 páginas; la primera versión de *En busca de*

---

[116] Chávez Castañeda, R. y Santajuliana, C. (2003), *La generación de los enterradores II*, México D. F.: Nueva Imagen.
[117] Otamendi, Araceli (2010), "Entrevista a Jorge Volpi", *Revista Archivo del Sur.*

Klingsor se desarrollaba en más de 800" (Chávez Castañeda y Santajuliana, 2004: 96), mientras que las versiones finales de estas obras se reducen, respectivamente, a 116 páginas la primera y 555 la segunda, lo mismo que *No será la tierra*, que de las 700 páginas inicialmente previstas, la versión última cuenta con 500. Asimismo, su producción narrativa se estructura en ciclos creativos, es decir, que a cada obra ambiciosa le sigue otra sin grandes pretensiones, obras que, a menudo, sirven para explorar cierto recurso estilístico o temático. Su trayectoria literaria, según esta premisa, queda configurada de la siguiente forma: a *A pesar del oscuro silencio* (1993) le sigue *Días de ira* (1994), publicado en el volumen *Tres bosquejos del mal*; *Sanar tu piel amarga* (1997) es redactada después de *El temperamento melancólico* (1996); a la magna redacción de *En busca de Klingsor* (1999) le sucede *El juego del Apocalipsis* (2000); y, finalmente, la conclusión de la *Trilogía del siglo XX* con *El fin de la locura* (2003) y *No será la tierra* (2006) es seguida por *El jardín devastado* (2008).

El estilo de su obra narrativa difiere según las novelas se hayan escrito a mano o a ordenador; a este respecto, el escritor ha confesado que parte de sus libros los ha escrito manualmente, como por ejemplo *A pesar del oscuro silencio* y *Días de ira*, así como *El jardín devastado* y posiblemente otras novelas cortas como *Oscuro bosque oscuro*. Este asunto no resulta banal en cuanto al análisis de la poética volpiana se refiere puesto que, según la opinión del propio autor, la diferencia de estilo radica en una cuestión de ritmo, del lapso de tiempo que transcurre entre la velocidad del pensamiento y la escritura en el papel, un intervalo que proporciona a la prosa la referencia exacta y la conciencia del peso de cada palabra u oración, desnudando cada una de las expresiones y entregándolas al lector sin artificios, de suerte que el estilo de tales narraciones destaca por su sencillez y claridad expresivas. Por ejemplo, el estilo de *A pesar del oscuro silencio* se caracteriza por el rigor y la concentración expresiva mediante una adjetivación precisa, nítida y sobria y una sustantivación que tiende hacia "la etereidad, o lograr cierto contraste que permita iluminar la blancura de la historia, su silencio y esas figuras que se van a ir recortando finamente durante la evolución de la trama" (Urroz, 2000: 90). Para conseguir este estilo tan depurado, Volpi sometió el texto a múltiples reescrituras con el objetivo de eliminar cualquier tipo de digresión o frases excesivamente largas. Este cuidado de la expresión narrativa corresponde a una forma de novelar que solo es posible mediante una escritura manual, "de puño y letra del autor (lo que sólo se repetirá en sus otras novelas breves, *Días*

de ira, Sanar tu piel amarga y El Juego del Apocalipsis[118]) en cuadernos *Scribe* cuadriculados de 21.5 x 28 cm" (Urroz, 2000: 90-91), un estilo del que es exponente el siguiente fragmento en el que se evidencia la reflexión a la que invita la desnudez de la palabra:

> Acaso un crudo remordimiento, vanamente dirigido, cuya causa desconozco. En mi rostro –imito la lividez de los ángeles– ya no se lee ninguna palabra, ninguna acusación, ningún rasgo humano. Me he convertido en otra causa del silencio: imposible dar sentido a mis actos. Lo mejor es callar. (Volpi, 2001: 111)[119]

El estilo de *La paz de los sepulcros* incluye frases parentéticas y numerosas yuxtaposiciones cuya influencia inmediata se halla en la prosa de Javier Marías, sobre todo en novelas como *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*[120]. Urroz afirma que esta será la única ocasión en la que Volpi se decante por este estilo en particular, alejado de la prosa de corte clasicista, racional y exacta, parecida a la de Nabokov. Este tipo de lenguaje, tildado por Urroz de "telegráfico", "desnudo hasta la pureza, sintético" (Urroz, 2000: 158), propio de los relatos más breves de Volpi, como *Días de ira*, se opone al empleado en otras obras del autor, un hecho que demuestra que Volpi "no ha querido anquilosarse en una sola y única forma de escritura. Cada empresa resulta asaz diversa a la anterior" (Urroz, 2000: 158). Según esta afirmación se entienden ciertas declaraciones de Volpi en las que manifiesta su voluntad de alejarse de un estilo poético:

> no quiero, no quiero en absoluto, acercarme a la prosa poética o al poema en prosa o a la prosa de poeta. Espero huir de cualquier tentación lírica, de esa melopea y esa orfebrería que tanto fascina a algunos escritores. Detesto los fuegos de artificio. Esos párrafos sinuosos, musicales, plagados de imágenes y metáforas, que no hacen sino exhibir la pedante maestría de sus autores. (2009: blog)

Tal afirmación se actualiza con su obra posterior que, fiel a esa variedad de discursos narrativos y estilísticos, explora la citada prosa poética en *Oscuro bosque oscuro*, novela corta en la que el estilo poético se configura como una de sus señas de identidad, porque el escritor mexicano ensaya un estilo cercano al poema en prosa, apreciable tanto en la disposición tipográfica de los textos, como si en realidad fuesen poemas, como en el estilo de los mismos, en los que busca la musicalidad mediante el empleo de imágenes y metáforas, además de otras figuras retóricas que afectan a la forma, como la anáfora o la repetición de las estructuras sintácticas:

---

[118] También de *El jardín devastado* y *Oscuro bosque oscuro*, obras que presentan el mismo estilo cercano al aforismo.
[119] Volpi, Jorge (2001), *A pesar del oscuro silencio*, México D. F.: Seix Barral.
[120] Para ver las correspondencias estilísticas entre un autor y otro remito al trabajo de Urroz (2000: 157).

> Se licua la nieve lentamente, se derrite en charcos sucios y
> apestosos, los tallos horadan la arena como garras,
> los cuervos crían sin recato, crían los negros cuervos y el sol
> deja de ser una quimera,
> se licua la nieve y brotan los tallos como garras,
> la nieve se derrite y crían los cuervos,
> el alborozo de los cuervos anuncia el fin de las heladas. (Volpi, 2010: 49)[121]

La escritora Sabina Berman, en la presentación del libro en México D. F. en octubre de 2009, señala precisamente el versolibrismo de la obra al que me he referido, un lenguaje expuesto "en una serie de vitrinas para armar un libro en el que cada combinación de palabras es como una diminuta fórmula química" ("Indaga Volpi…", 2009)[122]. Es el propio escritor quien manifiesta que con este estilo poético quería "explorar un ritmo narrativo distinto, casi obsesivo" que deviene en "una metáfora de cómo actúan en general los gobiernos, pero mucho más los gobiernos totalitarios, repitiendo una y otra vez el mismo mensaje, las mismas fórmulas que contribuyen enormemente a una obsesión" ("Jorge Volpi explora…", 2009)[123]. No obstante, Volpi prefiere denominar este estilo prosa cortada, un estilo "adecuado para contar una historia de frases breves y reiterativas (de ahí, también, el título) que dan la idea de seres humanos bombardeados por sentencias de fanáticos, y desnuda de ornamentos" (Munguía, 2009)[124].

Como he indicado anteriormente, otra serie de obras dentro del proyecto narrativo volpiano han sido escritas a ordenador, por motivos obvios de extensión, por ejemplo, las novelas integrantes de la *Trilogía*, *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* y *No será la tierra*, que según Volpi requerían "una urgencia y una rapidez que sólo puedo asociar con la pantalla" y por eso mismo presentan una prosa "más directa, más inmediata. Más transparente" (blog, 2009: El jardín 6), propia de esa escritura en cierto modo automática que proporciona el teclado. Aun así, cada una de estas obras, objeto de estudio de este trabajo, utiliza un código estilístico diferente según el tema que trate; aunque en el apartado correspondiente se analizará en extenso la estructura formal y los recursos estilísticos que Volpi explora en la *Trilogía*, puedo avanzar que *En busca de Klingsor*, por ejemplo, sufre una evolución según el devenir de los paradigmas científicos a lo largo del siglo XX y, en primera instancia, sigue los parámetros clasicistas del modelo científico newtoniano para atomizar después el discurso narrativo según la irrupción de la

[121] Volpi, Jorge (2010), *Oscuro bosque oscuro*, Madrid: Páginas de espuma.
[122] "Indaga Volpi en sus posibilidades infinitas: Guadalupe Nettel" (2009), *Notimex*.
[123] "Jorge Volpi explora un Oscuro bosque oscuro" (2009), Guadalajara (México): *El informador*, 17 de septiembre.
[124] Munguía, Javier (2009), "Reseña: Oscuro bosque oscuro de Jorge Volpi", *La mirada literaria*.

incertidumbre y el caos de la teoría cuántica. Cada una de las cuatro partes en las que se divide *El fin de la locura* acusa un estilo diferenciado según el estructuralista del que traten, Lacan, Althusser, Barthes y Foucault respectivamente, estableciendo además multitud de similitudes con el pensamiento y la obra de cada uno de ellos, mientras que *No será la Tierra* utiliza un estilo lleno de oraciones yuxtapuestas que recuerdan a los códigos informáticos de la Inteligencia Artificial, uno de los temas principales de la novela.

En definitiva, la forma y el proceso creativo de la obra literaria de Jorge Volpi configuran un arte de novelar que se asienta en varias tradiciones con el fin de crear una narrativa propia de carácter cíclico pero con profundas renovaciones. El amplio estudio de la filosofía y la incorporación de las teorías de Nietzsche o Wittgenstein a sus novelas conforman una estructuración de multitud de niveles interpretativos en una red interconectada de significaciones y sentidos. Además, el conocimiento que el escritor tiene, no solo de la cultura de su país, sino de Hispanoamérica o de la tradición universal, enriquece el texto literario en forma de recursos, reminiscencias, temáticas e intertextos que definen la novela como una encrucijada que persigue un concepto total de la literatura. En base a esta idea, la forma de escribir y el proceso creativo se centran en una búsqueda exhaustiva de conocimiento y una sistematización de sus novelas que perfilan un proyecto literario ampliamente definido y premeditado tanto en temáticas, como en estructuras y estilos. Los apartados que siguen pretenden ajustarse al arte de novelar volpiano entendido como escritura global en la que cada uno de sus elementos cobra relevancia por sí mismo y por su relación con los demás.

2.2. Los libros del caos: Jorge Volpi y el arte científico de la novela.

Hablar de la *Trilogía* de Volpi supone adentrarse en una cosmovisión particular de la literatura, una aproximación a la ciencia y el caos no solo como ejes temáticos de las novelas, sino como principios determinantes de la estructura narrativa y de toda una teoría literaria esencial en el proyecto literario del escritor mexicano. Su temprana fascinación por el mundo científico desemboca en una obsesión novelesca que lleva al autor a adoptar paradigmas y teorías y a novelarlas de acuerdo a un punto de vista caótico de la realidad. En este sentido, no hay que olvidar que el siglo XX es sobre todo el siglo de la incertidumbre y del cambio en la percepción del hombre en el mundo, una circunstancia que Volpi convierte en principal temática de *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* y *No será la Tierra*. Esta especificidad relaciona su *Trilogía* con la narrativa posmoderna, que supone "aceptar la diferencia, el caos, la discontinuidad y la alteridad" (Ramos, 2012: 13)[125] y, por tanto, en el presente apartado pretendo realizar una exégesis de la función de la ciencia en la novelística volpiana desde varias vertientes. Primero, señalaré las similitudes entre ciencia y literatura mediante un estudio de los ensayos y artículos críticos del autor de *El temperamento melancólico*; en segundo lugar, me referiré a la propuesta de Volpi de la literatura como un organismo sujeto a la evolución darwinista, una opción fruto de ese acercamiento a la ciencia como inquietud personal del escritor; a continuación, desengranaré la teoría literaria de Volpi definida a través del concepto de "los libros del caos", un proyecto que toma como base la incertidumbre del siglo XX y que en la praxis correspondiente, relacionaré en un cuarto punto con el posmodernismo siguiendo la propuesta de María D. Ramos (2012), quien realiza un análisis de las tres novelas como lecturas posmodernas.

En virtud de estos preceptos, el vínculo de Volpi con el universo científico se retrotrae a su infancia y, de hecho, han sido numerosas las ocasiones en las que se ha identificado como un científico frustrado; esta aspiración infantil fue alimentada gracias a un programa televisivo, *Cosmos*, de Carl Sagan, que

> se refería a la ciencia que estudiaba lo más grande y lo más pequeño, y a mí me fascinaban tanto sus explicaciones […] como las coloridas galaxias y átomos que lucían en la pantalla. Gracias a Sagan descubrí que el universo escondía una belleza recóndita y azarosa, superior a los mitos cristianos de la escuela católica donde extravié mi niñez. El universo se me aparecía como un enigma, sí, pero un enigma

[125] Ramos, María D. (2012), *La trilogía de Jorge Volpi como ventana sitiada en la posmodernidad*, Detroit (Michigan): Wayne State University Dissertations.

> que podía ser resuelto. Y que, de hecho, los seres humanos habíamos comenzado a resolver. (Volpi, 2008: 42)[126]

Años más tarde, en 1999, Volpi gana el Premio Biblioteca Breve con su novela *En busca de Klingsor*, una obra que irrumpe en el panorama literario internacional de forma exitosa y cuya temática principal se centra en el devenir científico del siglo XX, en concreto, en la carrera a un lado y otro del Atlántico por construir la primera bomba atómica y los debates éticos y morales subsiguientes del trabajo de científicos de la talla de Heisenberg, Bohr, Schrödinger o Einstein: "Y, por unos segundos, pude escapar a una dimensión paralela en donde al fin le hacía justicia a ese niño de diez años que se emocionaba con *Cosmos* los domingos y se creía capaz de comprender el *Big Bang* o de unir, algún día, la relatividad y la mecánica cuántica" (Volpi, 2008: 43). La novela viene a paliar, en este sentido, su anhelo de convertirse en científico, de suerte que la obra supone un ejemplo práctico de toda una teoría científica y biológica sobre el arte de narrar. Y es que para Volpi, un científico y un escritor se parecen mucho más de lo que cabría pensar, ya que ambos "realizan trabajos paralelos, se dedican a la investigación en torno a qué significa ser humano. Los científicos, al igual que los escritores, requieren de una enorme imaginación" (Volpi, 2008: 41).

La tesis de Volpi sobre lo que he denominado el arte científico de la novela parte de la consideración de que ciencia y literatura, científico y escritor, no son tan distintos como se pueda creer, sino que ambos se basan en la imaginación, en tanto que creadores de otros mundos posibles. Así, Volpi aprecia varias similitudes entre ambos, porque el escritor, "marginado del mundo por voluntad propia, se enclaustra en sus pensamientos, volcado a amar, odiar, temer o admirar criaturas etéreas […], renuncia a la realidad y edifica otra. Peor: inventa un universo paralelo para que nosotros lo habitemos" (Volpi, 2008: 39-40). El físico, en cambio, "como el escritor con sus palabras, frecuenta más a sus números –personajes tan densos y caprichosos como los del escritor– que a otros humanos" (Volpi, 2008: 40) mientras que "cada hipótesis lo acerca a su objetivo y en aras de este sueño inventa, con una imaginación que supera a la del novelista, el origen, la forma y el sentido del universo" (Volpi, 2008: 40-41).

Pero ciencia y literatura también comparten varias problemáticas en común, como por ejemplo el tratamiento del tiempo, o para ser más exactos, la preocupación por el pasado y por el porvenir, de manera que ambas disciplinas pueden considerarse una especie de máquinas del tiempo. La ciencia cuenta para ello con la luz, cuya velocidad

[126] Volpi, Jorge (2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de espuma.

finita y constante, tal y como descubrió Einstein, hace que en realidad siempre estemos viendo el pasado, una demostración teórica un tanto compleja que Volpi sintetiza del siguiente modo:

> No podemos ver lo que sucede ahora porque es necesario que la luz viaje a trescientos mil kilómetros por segundo antes de llegar a nuestros ojos. Cuando pretendemos espiar al vecino, o incluso admirar esta montaña o aquella nube, el tiempo que transcurre entre el momento en que la luz viaja a partir de esos objetos resulta imperceptible. Pero, si fuéramos estrictos, nunca vemos al vecino, la montaña o la nube como son *ahora*, sino como fueron hace unos instantes. (Volpi, 2008: 48-49)

Por medio de la literatura, en cambio, "podemos contemplar el pasado desde nuestro sillón como si fuera parte del presente. Igual que la luz al rebotar en los objetos y viajar hacia nosotros, la ficción literaria nos permite creer que somos testigos de lo que ya ocurrió" (Volpi, 2008: 49). Para la literatura la percepción del tiempo también deja de ser unívoca y lineal para convertirse en subjetiva y psicológica, "un tiempo interior distinto para cada persona y personaje" (Volpi, 2008: 52). Esta percepción subjetiva se ve reforzada por el principio de incertidumbre formulado por Heisenberg, según el cual "el observador modifica lo observado" (Volpi, 2008: 53), otro de los principios que ciencia y literatura comparten y que ha tenido mucha relevancia en ambos campos porque, como afirma el escritor mexicano, "ninguna palabra es inocente y […] ninguna teoría científica es aséptica. Lo sabían los filósofos antiguos: al nombrar las cosas las determinamos" (Volpi, 2008: 53).

Paralelamente, al mismo tiempo que la literatura se ha visto influenciada a lo largo de la historia por la ciencia, Volpi cree que ciertas teorías científicas pueden considerarse fantasías literarias, como por ejemplo el gran reto al que se enfrenta la física moderna, que trata de armonizar los dos grandes descubrimientos científicos del siglo XX, la relatividad y la teoría cuántica. Este reto se denomina la teoría de cuerdas, Teoría del Todo o Teoría M (de misterio)[127] y, según afirma Volpi, muchos científicos opinan que tiene que ver más con la literatura que con la ciencia, sobre todo ante la imposibilidad de demostrarla hoy en día. Los que la defienden como el modelo científico que une los principales paradigmas

[127] "La teoría de cuerdas es uno de los modelos físicos más hermosos y disparatados que se hayan creado. Veamos: las partículas mínimas que componen la materia no son puntuales, como sostiene el modelo estándar, sino diminutos filamentos o membranas cuyas vibraciones, producidas en un espacio-tiempo de múltiples dimensiones, determinan cuanto ocurre en el cosmos. La música celestial. O mejor aún: la armonía de las esferas. Tengo la sospecha de que, si la teoría de cuerdas resulta tan atractiva se debe a su aura literaria. No sugiero que carezca de fundamentos físicos y matemáticos, pero como escritor no me cabe duda de que su belleza plástica –una melodía en el concierto cósmico– ha determinado su poder de seducción". (Volpi, 2008: 55)

existentes esgrimen a su favor su simetría, pero lo paradójico de la respuesta es que no "deja de ser significativo que su mayor baza sea estética y no científica" (Volpi, 2008: 56). En definitiva, "la ciencia no podría existir sin la imaginación literaria y la literatura sería un pálido reflejo de la realidad si no se acercase a ella con el mismo rigor de la ciencia. Escritores y científicos no son rivales, sino detectives que emplean la razón para desentrañar esa M que anima nuestras pesquisas" (Volpi, 2008: 57).

Analizado el estrecho lazo que une ciencia y literatura a través del prisma teórico proporcionado por Jorge Volpi, otro de los aspectos que conviene destacar a propósito del arte científico de la novela es una novedosa concepción de la narrativa, considerada como un organismo vivo que sufre "De parásitos, mutaciones y plagas" (Volpi, 2008)[128]. Precisamente este es el título de un artículo de Volpi en el que perfila punto por punto la evolución darwinista y la lucha por la supervivencia en el medio literario; en él, el escritor mexicano aplica la teoría científica al género novelístico, que no deja de ser "un avance tecnológico que ha permitido el desarrollo de nuestra especie y que, gracias a su capacidad de adaptación, se mantiene como uno de los pilares de nuestro predominio en el planeta" (Volpi, 2008: 24).

Al hilo de esta idea, Volpi postula que las novelas se comportan como parásitos que buscan introducirse en el mayor número de mentes para multiplicarse por medio de las ideas de las personas. Este es el desarrollo de lo que Volpi denomina "la vida sexual de las novelas" (Volpi, 2008: 26), una reproducción de pensamientos almacenados en la memoria del escritor que se tornan obsesivos hasta tejer toda una red de conexiones que se ramifica para formar el armazón estructural de la futura novela. La escritura de *El jardín devastado* en su blog supone un ejemplo de cómo se desarrolla este proceso, donde la elección del tema literario o el surgimiento de ideas obedecen a comportamientos biológicos, ya que éstas "se comportan como seres vivos. Nacen en algún sitio desconocido y luego sólo buscan una sola cosa: multiplicarse, reproducirse, infectar al mayor número posible de mentes" (Volpi, 2007: El jardín 2), de suerte que los escritores actúan como vehículos transmisores de esas ideas, esas obsesiones a las que ayudan a reproducirse y a "escribirla, variarla, propagarla, contagiarla. Llevarla hasta ustedes para que, en el mejor de los casos, repitan el proceso" (Volpi, 2007: El jardín 2). De ahí surge la concepción volpiana de la literatura como parásito: "Las ideas, los temas y los libros son, pues, parásitos. (Parásitos que nos cambian la vida en el mejor de los casos)" (Volpi, 2007: El jardín 2).

[128] Capítulo incluido en el volumen *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de espuma, pp. 23-37.

Al considerar el género narrativo como un ser vivo, en el plano ficcional se representa entre las diferentes novelas una particular guerra por la supervivencia, un enfrentamiento que motiva el surgimiento de las diversas tradiciones literarias. Tanto es así, que la novela moderna desde 1605, con la publicación de la Primera Parte del *Quijote*, ha mostrado una capacidad asombrosa de adaptación a los diferentes gustos de cada época y, según la selección natural propuesta por Darwin, algunos tipos de novela han acabado por extinguirse, como la novela realista o la indigenista, mientras que otros no dejan de multiplicarse, "como la novela policíaca, la novela negra, la novela de ciencia-ficción, la novela sentimental, la novela histórica y, de modo particularmente virulento, el folletín" (Volpi, 2008: 30). Al igual que en el medio natural, en esta lucha por la supervivencia una novela debe atravesar varios obstáculos, y el primero de ellos consiste en prevalecer por encima del resto de géneros, donde entran en juego factores mercadotécnicos que hacen del éxito una variable imprevisible. A pesar de esta lucha por ocupar un puesto destacado, existen en el universo literario una serie de micro-sistemas donde habitan tendencias que escapan de las modas, esperando su oportunidad para ser reconocidas. Pero al margen de los entresijos del mercado literario, en la selección natural del medio literario entra en juego la función de la crítica, que mediante su labor contribuye a la supervivencia o extinción de un determinado género. No obstante, Volpi apostilla que "es mejor una crítica negativa que el silencio: quien ataca una novela puede contribuir involuntariamente a la extensión de sus ideas. Sólo la indiferencia es mortal" (Volpi, 2008: 32).

La lucha por la supervivencia no solo se desarrolla en el plano de los géneros novelísticos sino que se extrapola al ámbito de los creadores, quienes se ven sumidos en un juego de suma cero en el que "las ganancias de uno son equivalentes a las pérdidas de otro" (Volpi, 2008: 32) y se debaten entre el establecimiento de alianzas con sus pares o el ataque entre ellos. Ante esta disyuntiva, Volpi prefiere la colaboración entre iguales, opción menos corriente porque el novelista suele desconfiar de los demás escritores y cualquier intento de unión acostumbra levantar sospechas. Sin embargo, en contra de esta opinión, los grupos literarios promueven el debate, la competencia y la superación, puesto que "el talento individual se potencia mediante el intercambio de ideas entre individuos talentosos. Un escritor aislado puede llegar a desarrollar una obra genial –no faltan ejemplos–, pero es más probable que esta propiedad emergente aparezca gracias al contacto con sus semejantes"[129] (Volpi, 2008: 33).

[129] A este respecto considera que en "la vida, como en la literatura, las claves del éxito evolutivo radicarían en ser correcto (empezando por cooperar), benévolo (otorgando cooperación a cambio de cooperar), duro

Por otro lado, si la novela es el medio idóneo para transmitir las ideas en aras de nuestra propia supervivencia, ésta presenta dos estrategias que nos permiten enfrentarnos a la realidad. En primer lugar, la previsión, o el conjunto de informaciones almacenadas que poseemos sobre los demás y que se constituyen como una fuente de experiencia; y en segundo lugar, la retroacción, aquellos desafíos que afrontamos mediante ensayo y error, de forma que la novela nos permite enfrentarnos a determinadas situaciones imprevisibles y aventurar una posible respuesta según la experiencia de los personajes. No obstante, si tenemos en cuenta el pacto ficcional, el lector asume el contenido de la novela como verosímil, de ahí que Volpi conciba la relación entre autor y lector como una especie de lucha o cacería, en el sentido de que el primero tiene como meta contagiar sus ideas al segundo a toda costa:

> Aunque se diga lo contrario, los novelistas son profundamente autoritarios: buscan atrapar lectores y contaminarlos con sus ideas. El lector no es un colaborador, sino un enemigo. La novela es un ambiente hostil: el lector debe reaccionar frente a las amenazas del novelista. Ningún texto está cerrado y, en última instancia, puede abandonarlo; si decide permanecer en él, su conducta seguirá entonces las pautas propias de todos los seres vivos. Al leer, permitimos que otro ser humano nos infecte, aunque también seamos capaces de combatirlo con nuestros anticuerpos, con nuestra propia imaginación. (Volpi, 2008: 29)

Al igual que ocurre con cualquier sistema orgánico, también el literario se ve amenazado por la existencia de plagas, es decir, novelas que se comportan como virus infecciosos, cuyo ejemplo más representativo de los últimos años es *El código Da Vinci* de Dan Brown. Según el escritor mexicano, su daño consiste en que su lectura resulta una pérdida de tiempo, mientras que otros ejemplos propuestos, como la *Biblia* y el *Corán*, los considera severamente nocivos porque funcionan como virus que contagian toda una creencia y un sistema de pensamiento que en la mayoría de las ocasiones anulan la capacidad de raciocinio del individuo. ¿En qué radica entonces la problemática de las novelas virales? En que su escasa o nula calidad literaria impide que otros proyectos más arriesgados lleguen al público lector, y aunque no estamos ante la decadencia del género novelístico, mucho menos su extinción, sí asistimos a cierto "manierismo de lo policíaco, lo negro, lo fantástico y lo folletinesco" (Volpi, 2008: 36), fórmulas extremadamente repetidas que dejan poco margen para la innovación literaria. Una de las opciones que contempla Volpi para salir de este estancamiento del sistema literario consiste en la simbiosis entre novela y ensayo, propuesta que hunde sus raíces en Thomas Mann, Robert

---

(castigando la traición con traición) y claro (haciendo evidente que se trata de una estrategia permanente y no ocasional)". (Volpi, 2008: 34)

Musil y Hermann Broch para consolidarse con Sebald, Marías, Magris, Coetzee, Del Paso, Vila-Matas o Pitol. Baste analizar la trayectoria literaria de Jorge Volpi para comprobar que tal reflexión es base de su obra narrativa y, al mismo tiempo que sus novelas presentan rasgos ensayísticos, sus ensayos se tiñen de elementos ficcionales y resultan clave para interpretar algunas de sus novelas, como por ejemplo el ensayo "El magisterio de Jorge Cuesta", enlace necesario para la exégesis textual de su novela *A pesar del oscuro silencio*, o *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*, que figura como contexto de *El fin de la locura*. En definitiva, si la novela plaga o de entretenimiento amenaza con provocar la extinción del género novelístico, la propuesta de Volpi reside en la elaboración de un potente antivirus, un alegato final a favor de la concepción literaria que defiende el escritor:

> Una comunidad de autores y lectores dispuestos a defender la complejidad –la profundidad y el riesgo– a toda costa. La novela es una máquina de supervivencia. La mejor forma que ha encontrado nuestra especie para rescatar la memoria del pasado y aventurarse en el futuro. Un instrumento que nos permite reflexionar sobre nosotros mismos y sobre el universo. Siempre que existan novelistas y lectores dispuestos a preservar esta tradición o, mejor aún, a impulsarla y a defenderla en la guerra que se libra a diario contra los adeptos de la novela-entretenimiento, existirán posibilidades de que sobreviva. La única manera de lograrlo es no bajar la guardia: debemos seguir leyendo estas novelas, comentándolas, criticándolas, variándolas, adaptándolas y rescribiéndolas. Frente a la plaga de novelas banales que nos invade es necesario combatir por la novela compleja, aquella que no se rinde a la imitación, que desafía las convenciones, que busca superarse a sí misma. A lo largo de los siglos el arte de la novela ha sido una de las mayores fuentes del conocimiento humano: nos corresponde mantenerlo con vida. (Volpi, 2008: 37)

La teoría literaria de Volpi se va perfilando en el vínculo indisoluble entre ciencia y literatura; si las novelas funcionan como potentes virus y como lectores estamos expuestos a las plagas de la literatura más banal, el concepto científico de la novela que él maneja se completa con la denominación de "los libros del caos". En el análisis de la ciencia a lo largo del siglo XX Volpi parte de la estrecha relación entre religión y ciencia en tanto que disciplinas que han intentado dar respuesta a las grandes incógnitas del ser humano, cada una desde su óptica. La religión, mediante la invención de los dioses y los héroes, "forma primaria de la literatura" (Volpi, 2008: 44), tenía como objetivo en sus inicios, al igual que la ciencia, conocer el pasado y el origen del hombre, con el fin de ser capaces de predecir lo que habría de ocurrir. Posteriormente, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, el mundo científico se guía por el paradigma newtoniano que clasifica un cosmos armonioso y estructurado, mientras que la literatura hace lo propio con los parámetros del naturalismo y

la novela decimonónica, fiel "espejo de su tiempo"[130] (Volpi, 2008: 47), hasta que el siglo XX da comienzo con lo que Volpi denomina "la era de la incertidumbre" (Volpi, 2008: 48), gracias al surgimiento de una serie de teorías científicas que han provocado el cambio epistemológico newtoniano[131], a saber, la relatividad de Einstein, la teoría cuántica de Planck, el principio de incertidumbre de Heisenberg, la teoría de la información de Claude Shannon, el llamado "efecto mariposa" de Edward Lawrence y la "geometría fractal" de Benoit Mandelbroit[132]. Dicho de otro modo, a comienzos del siglo XX imperaba en el orden científico y cultural el sistema newtoniano de carácter mecanicista que es sustituido por un nuevo paradigma resultante de dos avances científicos; en primer lugar, la teoría de la relatividad de Einstein elimina los conceptos tradicionales de espacio y tiempo y, en segundo término, la mecánica cuántica revela la naturaleza paradójica de la realidad[133], es decir, "hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental" (Roas, 2009: 96)[134]. Otros campos del saber, como la religión y la filosofía, sucumben también al cambio de paradigma científico, y la literatura, como éstos, abandona los dictámenes de la novela decimonónica como sistema unívoco de un mundo real y tangible en detrimento del experimentalismo formal y estructural de la mano de autores como Proust, Kafka, Thomas Mann o Joyce. Efectivamente, estos escritores revolucionan los modelos narrativos vigentes, Joyce en el terreno del lenguaje y el monólogo interior, Kafka trascendiendo los

---

[130] Andrés Ibáñez señala al respecto la siguiente coincidencia: "A lo largo del siglo XX se produjo un fenómeno curioso: la ciencia, por un lado, y las ciencias humanas, por otro, llegaron a la conclusión de que el pensamiento lineal y mecanicista que heredamos del siglo XVII y XVIII resultaba insatisfactorio, y que la realidad había que explicarla en términos de procesos y sistemas. Lo fascinante es que la biología y la lingüística han llegado a las mismas conclusiones sin saber la una lo que hacía la otra". (Ibáñez, 2002: 35)

[131] "Sus premisas, la posibilidad de explicar cualquier sistema a partir de la acción de sus partes y la de predecir adecuadamente su funcionamiento si se conocen sus condiciones iniciales, empezaron a ser cuestionadas desde distintas perspectivas". (Volpi, 1996)

[132] Volpi señala que Einstein acabó con la noción de tiempo absoluto para hacerlo depender de un observador; Planck desechó la ciencia como un medio de conocimiento absoluto de la realidad; Heisenberg estimó que era imposible saber al mismo tiempo la posición y la velocidad de un electrón; Shannon estableció la sinonimia entre entropía e información, es decir, "a mayor desorden mayor información, y viceversa" (Volpi, 1996); Lawrence demostró la causalidad de los pequeños efectos y su enorme impacto, además del error que supone la simplificación en estos casos; y finalmente, Mandelbroit encontró "una nueva geometría, no euclidiana" (Volpi, 1996) basada en una nueva percepción de los objetos en el espacio.

[133] En el desarrollo de la mecánica cuántica es clave el principio de incertidumbre de Heisenberg ya mencionado, según el cual el observador modifica con su observación lo observado, de forma que la realidad depende en exclusiva de la subjetividad del individuo. Asimismo, los estudios de física cuántica posibilitan la coexistencia de varias realidades conocidas como "multiverso", término acuñado por Hugh Everett en 1957: "Aplicando esta perspectiva al ámbito literario, podríamos decir entonces que la lovecraftiana ciudad de R'lyeh (donde Cthulhu muerto aguarda soñando), Tlön y las infinitas bifurcaciones de los jardines borgesianos, la dimensión en la que habitan los cenobitas del *Hellraiser*, y otros mundos o dimensiones paralelos dejarían de ser transgresiones fantásticas para ingresar en la esfera de lo real, de lo posible". (Roas, 2009: 97)

[134] Roas, David (2009), "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición".

límites de la realidad[135], mientras que Thomas Mann, en obras como *La montaña mágica* o *Doctor Faustus*, establece sus límites cerca del ensayo. En definitiva, tal y como afirma Volpi, "el siglo XX va de Proust a Mann[136]. Es decir, del enfrentamiento del individuo con la sociedad al enfrentamiento de la sociedad con el individuo" (Volpi, 2002: 24)[137].

De este entramado teórico surge el concepto de "los libros del caos" (Volpi, 1996)[138], que consiste en una serie de valoraciones literarias sobre la estructura, el lector, el tiempo, el espacio y la verdad. En ellas Volpi plantea su hipótesis sobre la incidencia del caos en la estructura narrativa, una estructura que resulta necesario analizar no atendiendo a cada una de sus partes por separado, sino como un todo en el que "decenas de factores influyen unos sobre otros" (Volpi, 1996), de suerte que todos sus elementos tienen la misma importancia y mantienen entre sí una estrecha relación, encaminándose "a un modelo de análisis y de lectura que pretendiera una visión global, más que una desarticulación de elementos" (Volpi, 1996). Por tal motivo Volpi señala que algunos términos científicos son abiertamente trasladables al análisis narratológico, como son la interacción, o "repetición, con sutiles variaciones, de modelos iniciales que poco a poco van tendiendo hacia el caos" (Volpi, 1996) y la autoorganización, o "reorganización de este desorden interno en nuevos sistemas ordenados, copias mínimas del modelo original" (Volpi, 1996). No es el único en señalar la influencia mutua de ciencia y literatura y el trasvase de términos entre una y otra; Andrés Ibáñez recoge una nómina de palabras que

---

[135] Además, "gracias a Joyce y Kafka la idea de que el lenguaje refleja la realidad del mundo quedó finalmente desmentida, lo mismo que la mera posibilidad de describir adecuadamente la realidad que nos circunda. La glosolalia de *Finnegan's Wake* llevó sus últimas consecuencias la riqueza y pluralidad del lenguaje hasta volverlo, por ello mismo, prácticamente incomunicable. Al mismo tiempo, las desventuras de los personajes de Kafka, a fuerza de adelantarse a una realidad imposible, contribuyeron a concebir verdaderos mundos paralelos que poco después serían copiados por las dictaduras que habrían de llenar la historia del siglo". (Volpi, 2002: 23)

[136] Sin embargo, Volpi opina que una vez finalizada esta etapa de renovación la narrativa ha caído en los modelos precedentes, conformándose con servir como mero "vehículo de entretenimiento similar al cine o la televisión" (Volpi, 2002: 25). Así pues, la segunda mitad de siglo ha sido prolífica en corrientes, tendencias, autores y obras a medida que crecía el público lector, destacando aquellas más complejas y arriesgadas y alejando la pregonada idea de la muerte de la novela en favor de la tecnología. No entraremos aquí en el debate entre el libro en papel frente a otros dispositivos móviles, pero tal afirmación carece de cualquier rigor si se considera la narrativa no como un fin en sí misma sino como un medio de entretenimiento, en cuyo caso el cine, la televisión o los videojuegos cumplen esa función mejor que la novela. No obstante, la novela, al margen de los medios tecnológicos, "posee el mayor grado de perfeccionamiento posible" y es "una de las mejores y más cuidadosas invenciones humanas" (Volpi, 2002: 28). Sus funciones avalan esta premisa, como son las de contar historias, divertir y promover la reflexión, cualidades que en cierto modo también comparte con el cine, la televisión y otros medios audiovisuales, con la particularidad de que además la novela es "una forma de explorar el mundo y, en especial, a nosotros mismos" (Volpi, 2002: 30), un medio de cuestionar la realidad, pero también una forma de poder transformarla.

[137] Volpi, Jorge (2002), "Ciencia y literatura. El principio de la novela", en Volpi, Jorge et al., *Desafíos de la ficción*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, pp. 21-30.

[138] Volpi, Jorge (1996), "Los libros del caos", en *La Jornada Semanal de La Jornada*, México, núm. 60, 28 de abril.

son aplicables a la exégesis textual, integrada por *red* y *patrón*, conceptos que según él son los más adecuados para analizar, por ejemplo, la narrativa de Thomas Pynchon, porque todos sus elementos funcionan como una interrelación de redes y patrones "que recorren el texto en todas direcciones, de una forma no lineal, no psicológica y definitivamente autorreferencial" (Ibáñez, 2002: 38-39)[139]. Otros términos utilizados son *estructuras disipativas*, que acuñado por Ilya Prigogine remite a la reorganización de los sistemas cuando éstos se encuentran al borde del caos, y *autopiesis*, de Humberto Maturana y Francisco Varela, que es "la capacidad que tienen los sistemas vivos de crearse a sí mismos o de crear réplicas de sí mismos" (Ibáñez, 2002: 38). Además, Ibáñez también se sirve del concepto de autoorganización de Walter Pitts y Warren McCulloch para relacionarlo con la autorreferencialidad y la metaliteratura:

> Libros como *El gabinete del coleccionista* o *La desaparición*, de Georges Perec, o *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, el ejemplo supremo del libro que "se hace consciente de sí mismo", no son otra que sistemas autorreferenciales y autopoiéticos en los que operan numerosos y complejos bucles de retroalimentación. (Ibáñez, 2002: 39)[140]

Como consecuencia de una noción de la estructura como un sistema autónomo y heterogéneo, la forma narrativa "sólo podría derivarse de sus procesos y movimientos internos, y del proceso abierto que mantiene con el lector" (Volpi, 1996). Llevado a la práctica, Volpi experimenta la estructura narrativa en la redacción primigenia de *El jardín devastado* en formato blog. Así, aplicado el estudio a la teoría del blog, apreciamos el cambio estructural que el escritor mexicano propone, en el que el texto está formado por diversos elementos cohesionados que, al mismo tiempo que aportan una lectura conjunta y uniforme, mantienen entre sí relaciones vitales para el funcionamiento del mismo. Su estructura, además, no parte de principios fijados con anterioridad, sino que es fruto del devenir y puesta en común de los lectores, configurándose como un proyecto siempre abierto. Es así como el lector, quien establece con el escritor una relación basada en la interactividad, también se ve afectado por la incidencia del caos en la literatura. Pero para ello el escritor debe ser lo suficientemente hábil para intentar crear novelas que busquen la

[139] Ibáñez, andrés (2002), "Paisaje para después de la posmodernidad", en Volpi, Jorge et al., *Desafíos de la ficción*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, pp. 33-44.

[140] Sin embargo, a pesar de las concomitancias entre ciencia y literatura, Ibáñez aprecia una diferencia entre ambas disciplinas que tiene que ver con el alcance de sus estudios. Mientras la ciencia ha alcanzado un nivel global con el estudio de la ecología y la biosfera, el humanismo se ha quedado anclado en los discursos posliterarios y en lo que Ibáñez denomina "ausencia del sujeto" (Ibáñez, 2002: 40). En esta encrucijada, Ibáñez aventura una vía de escape para la literatura: "Pensemos, entonces, en la posibilidad de una literatura que se mueva también en esas dos direcciones: en la dirección del mundo externo, la ecología, el pensamiento holístico, la simbiosis, y también en la dirección del mundo interior: el estudio y la cartografía de la conciencia" (Ibáñez, 2002: 40), enclaves en los que se sitúa la literatura de Jorge Volpi.

participación lectora, que supongan un reto y una colaboración interpretativa por parte del lector. De esta forma, esta nueva relación "sujeto-objeto" (1996) repercute directamente en las narraciones, que se configuran como "objetos susceptibles de ser transformados por quien los lee, [...] dejando cada vez más espacio para la imaginación del lector" (1996)[141].

Por otro lado, las nociones de tiempo y espacio siempre han resultado complejas por las diferentes teorías científicas que intentan darles sentido y por eso han sido motivo de preocupación de los escritores, como por ejemplo en títulos como *Ulysses* de Joyce y *En busca del tiempo perdido* de Proust. En cuanto a la teoría del caos se refiere, Volpi indica que la unidad temporal, indisoluble a la memoria de los personajes y el lector, ya no hace referencia al pasado, sino al presente mismo, porque estamos ante "un conjunto de datos alterables que modifican al mundo" (Volpi, 1996) y sería la propia conciencia la que determinaría los límites espacio-temporales. De este modo, si se empieza a asumir que no existen narradores omniscientes, igual fortuna pueden correr los monólogos interiores: "la memoria sesgada de los personajes y las posibilidades de jugar con la memoria del lector permitirían narraciones en las cuales la conciencia modificara el paisaje y la psicología se confundiese con los objetos" (1996).

En última instancia, si se admite la teoría del caos como principio ordenador del discurso literario, la verdad y el conocimiento de los hechos dejarían de ser uno de los objetivos de la novela y nociones como suspense y enigma deberían evolucionar hacia la idea de la imposibilidad final de resolver el secreto o su sentido último. En este caso, las novelas quedan marcadas por la ambigüedad, presente en la obra narrativa de Volpi, quien opina al respecto que:

> Se trataría de novelas que enfrenten al lector a historias semejantes a las del mundo, llenas de versiones, contradicciones, atisbos, dudas. Las mismas que tendría el autor. Algo similar a la "suma de historias" de la física cuántica: cada personaje deja de tener un pasado, acaso desconocido pero indeformable, para tener múltiples historias posibles, acaso contradictorias, sin preeminencia de ninguna. O, aventuro, en el otro extremo teórico, universos narrativos que se bifurquen, posibilidades incumplidas, mundos paralelos donde yace lo que no pudo ser, pero que la novela permite, por un momento, que ocurra. En uno y otro caso, multiplicidad, variedad, fuga. (1996)

[141] Precisamente los últimos años la literatura weblog ha basado su concepción literaria en esta relación horizontal entre autor y lector, como vemos ejemplificado en el *Manifiesto de la Literatura Huiqui. Versión 2.1*, cuyo segundo axioma refleja que todos los "derechos de escritor terminan en el punto inicial de la lectura. A partir de este punto, sólo existen los derechos de lector" (Zavala, 2007), que según el tercer axioma, puede "despojar al escritor de su texto para rescribirlo" (Zavala, 2007). Por tanto, uno de los fines que se persiguen es crear "narraciones *permanentemente* abiertas", cumpliendo así uno de los postulados de Umberto Eco sobre la teoría literaria.

El arte científico de la novela como concepto esencialmente volpiano remite una y otra vez en sus presupuestos a los valores que definen el posmodernismo en cuanto ambivalencia y ruptura. En este sentido, la *Trilogía del siglo XX* se configura como una lectura posmoderna en la que las tres novelas sugieren una descentralización en favor del mal y la incertidumbre, que se adueñan del discurso novelesco. No es mi propósito revisar cuestiones generales acerca del posmodernismo, ampliamente estudiadas por la crítica, un fenómeno epistemológico de tan envergadura que a menudo los estudiosos convienen en señalar la dificultad existente a la hora de definirlo y acotarlo[142]. En realidad mi intención es enlazar la propuesta teórica de Volpi sobre el punto de vista científico de la literatura con las principales características del posmodernismo con el fin de situar su proyecto narrativo en la esfera cultural del siglo XXI. Según esto, el proyecto de Volpi de los libros del caos defendido en estas páginas se relaciona punto por punto con los presupuestos posmodernos y el elemento que unifica ambas esferas es la idea de ruptura y el cuestionamiento de la verdad implícito en el caos volpiano y el posmodernismo. La ficción posmoderna aboga por la discontinuidad y la ambigüedad como ejes discursivos, paralelas a la era de la incertidumbre inaugurada con el cambio de paradigma científico en el siglo XX y, en concreto, en América Latina[143] este panorama se caracteriza por el desencanto

[142] María D. Ramos elabora en su estudio un resumen de la cronología del posmodernismo, cuyas primeras manifestaciones como proceso histórico se remontan a los años 30 y al cambio sugerido por ciertas prácticas poéticas, como la fragmentación, la inclusión de más de un narrador y la autorreflexividad. Posteriormente, en los años 60, destacan manifestaciones culturales de diversos tipos que apuntan hacia la "reflexividad, parodia, ironía y la mezcla de arte popular y 'arte culto'" (Ramos, 2012: 3). En este contexto surge la teoría posmoderna en Estados Unidos con los trabajos de Leslie Fiedler e Ihab Hassan, que a su vez se basan en la teoría de la deconstrucción de Derrida y en la noción de descentralización. Este último se postula como uno de los estudiosos más decisivos en la configuración de una teoría posmoderna al delimitar el concepto en dos entidades clave, la indeterminación (fragmentarismo) y la inmanencia (globalización). Ya en Europa sobresalen críticos como Jean Baudrillard o François Lyotard en Francia y Jürgen Habermas en Alemania, mientras que en la década de los 80 los estudios sobre la disciplina derivan hacia el debate entre modernidad y posmodernidad: "El hecho de que no se haya llegado a un consenso con respecto al tipo de relación existente entre la Modernidad/Modernismo y la Posmodernidad/Posmodernismo reafirma en sí mismo la idea de una condición posmoderna en la cual las verdades absolutas son imposibles de alcanzar y la idea de contradicción se acepta como inherente al pensamiento humano" (Ramos, 2012: 9). La base filosófica del posmodernismo se encuentra en las teorías de Hegel, Marx y Nietzsche y se relaciona con el postestructuralismo en la subversión tanto del lenguaje como de una idea unificada del individuo, que tiende hacia la imprecisión y la multiplicidad: "El Postestructuralismo implica entonces una crítica metafísica a los conceptos de conocimiento, verdad, interpretación, dicotomías binarias e identidad y un constante cuestionamiento de los presupuestos humanistas del sistema cultural de la modernidad. Esto es también lo que en resumen propone el Posmodernismo". (Ramos, 2012: 18)

[143] Alfonso de Toro ha manifestado sus dudas acerca de la implantación del posmodernismo como corriente cultural occidental en el ámbito hispanoamericano y su postura crítica se centra en postular que en América Latina no se dan las condiciones político-económicas del sistema capitalista que contextualizan el desarrollo de la posmodernidad y, por tanto, sufre diversas variaciones dado que en Latinoamérica la posmodernidad "coexiste con la modernidad y la premodernidad" (Toro apud. Ramos, 2012: 59). Asimismo, coincide en señalar las principales aportaciones posmodernas en el espacio cultural hispanoamericano: "descentralización del sujeto, la relativización del pensamiento occidental y eurocentrista y el abandono de sistemas autoritario-universales reclamadores de verdad". (Toro apud. Ramos, 2012: 62)

con la realidad, fruto del fracaso de las utopías ideológicas, y un firme compromiso con la ficción, cuyo antecedente literario más importante es Borges[144].

Partiendo de esta base, Volpi desarrolla su teoría de los libros del caos analizando varios factores como son la estructura, el lector, el tiempo, el espacio o la verdad y es indudable que la estética posmoderna se halla detrás de sus postulados teóricos, a juzgar por el trabajo de María D. Ramos (2012), quien sitúa la *Trilogía* del escritor mexicano en la esfera posmoderna. Sus argumentos para apoyar su tesis se centran en el cuestionamiento de la verdad, la ambivalencia e incertidumbre literarias, la subversión tanto de la modernidad como de la búsqueda de conocimiento y la lectura del siglo XX como un siglo fracasado e identificado en numerosas ocasiones con la locura.

Así pues, si los libros del caos defienden el suspense como un enigma inconcluso en el que la verdad queda sepultada entre la multiplicidad de voces, *En busca de Klingsor*, por ejemplo, "se presenta como un tratado de teoría posmoderna" (Ramos, 2012: 122) en el que la indeterminación se evidencia en la incertidumbre de la novela, en la imposibilidad de dar con la identidad de Klingsor y, añado, en la dificultad de creer en los discursos en disputa, el de Links y el de Irene respectivamente[145]. De hecho, el planteamiento científico de la obra desarrolla la evolución de la física del siglo XX de forma paralela a la posmodernidad: "Como texto posmoderno, *En busca de Klingsor* es pues la reescritura de la historia de la física moderna a partir de las reflexiones de Links y de los puntos de vista individuales de los distintos personajes científicos que fueron protagonistas de dichas historias" (Ramos, 2012: 127). El cuestionamiento de la verdad se inserta además en una reflexión ética posibilitada por el poder y su injerencia en el ámbito científico; Volpi describe en la novela una de las consecuencias más drásticas de la Segunda Guerra Mundial, la instrumentalización de los avances científicos, puestos al servicio del aparato militar de los estados y, por consiguiente, la contaminación de científicos e intelectuales. Todo ello lleva a concluir que la creciente desconfianza hacia su trabajo "se alinea con la

[144] Ramos indica que a Borges "hay que entenderlo como un autor modernista que plantó la semilla de la literatura posmoderna latinoamericana gracias a su particular uso del lenguaje literario, su reapropiación de la cultura universal y la confluencia de ficción, ensayo y teoría literaria en sus textos" (Ramos, 2012: 66). Además, como textos fundacionales del posmodernismo latinoamericano Ramos distingue *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Siberia Blues* de Néstor Sánchez, *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig y *Cobra* de Severo Sarduy.

[145] En este sentido, la novela incurre en una contradicción al asumir la existencia de verdades particulares pero, al mismo tiempo, pretender dar con la identidad de Klingsor, entendida como verdad universal. Es más, durante la investigación se cuestiona la posibilidad de aprehender la verdad mediante la ciencia, pero se actúa siguiendo métodos científicos, como por ejemplo el método socrático en la relación de testigos o la elaboración de hipótesis y sus conclusiones.

posmodernidad al deconstruir el estatus de ‘verdad’ e ‘integridad’ que había adquirido la ciencia y el método científico durante la era moderna” (Ramos, 2012: 133).

Unido al conflicto planteado por la verdad se halla la figura del lector activo, que en la novelística del escritor mexicano está presente desde sus comienzos, desde la inicial declaración de intenciones del *Manifiesto del Crack* de 1996 en la que Volpi y sus compañeros generacionales apuestan por una literatura que desafíe temática y estructuralmente al lector. Este concepto de lector se inserta en la tradición borgeana, en una lectura enriquecida a través de la propia experiencia personal, como se hace evidente en “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges, en esa reescritura de la obra de Cervantes que es al mismo tiempo un diálogo infinito entre el lector y su experiencia de lectura. El posmodernismo, recuerda María D. Ramos, se fundamenta precisamente en la interacción que se establece entre el lector y el texto (2012: 138) y *En busca de Klingsor* plantea un narratario que se mete en la piel de un investigador científico reconvertido en ocasiones en detective. Las pistas, las hipótesis y las pequeñas historias que articulan el suspense de la novela conforman un todo caótico al que se enfrenta el lector, quien, con su lectura, transforma el texto al igual que el observador lo observado. El final abierto y la irresolución del enigma enmarcan la obra en un contexto ambiguo en el que el lector debe apostar por su propia intuición, que “se presenta para el lector como una herramienta irracional que, no sólo se contrapone a la idea de racionalidad de la modernidad, sino que resulta la única herramienta viable para el lector posmoderno” (Ramos, 2012: 139).

El fin de la locura sigue la tendencia de los libros del caos presentando una estructura basada en el fragmentarismo pero fundamentada en la noción de sistema que Volpi propone en su teoría, en la que el conjunto cobra relevancia por la interrelación de las diferentes partes que lo integran. Ramos indica en su estudio que la fragmentación de la novela es un recurso posmoderno que “permite que ‘el otro’ tenga voz y que éste pueda contrastar su versión con la ‘versión oficial’” (Ramos, 2012: 157), de ahí la aparición en primera persona de los casos clínicos de Lacan o de otras voces que contrarrestan el discurso de Aníbal Quevedo, una sucesión de textos apócrifos en forma de cartas, entrevistas, diarios y artículos que constituyen uno de los principales recursos de la posmodernidad:

> Esta inclusión de textos apócrifos puede hacer que el lector no sólo dude de lo que en la novela es real o ficticio sino que también cuestione la credibilidad de la novela y a sus narradores ya que en muchas instancias estos últimos se contradicen los unos a los otros. Considero, que es este cuestionamiento del texto lo que el autor busca del lector ya que el autor no está interesado en crear una novela

> ‘creíble’ sino busca mostrar que la ficción al igual que la teoría no se pueden entender como entes perfectamente coherentes, sino que ambos contienen fisuras, contradicciones, puntos vulnerables e imperfecciones. (Ramos, 2012: 160-161)

Una de las vertientes que explora la novela en cuanto a la incorporación de otros textos y el fragmentarismo característico de la misma es el recurso de la parodia, apreciable en el tratamiento de los estructuralistas de importantes gobernantes como Fidel Castro y del papel de los intelectuales en particular. El vehículo que suele articular el elemento paródico de la novela es el psicoanálisis, que permite subvertir la labor de Lacan como maestro de la disciplina para representarlo en su decadencia; lo mismo ocurre con Fidel Castro y las escenas en las que es psicoanalizado por Aníbal Quevedo, momentos en los que su postura vital e ideología y su fracaso quedan al descubierto. Pero la parodia de la segunda novela de la *Trilogía* se evidencia sobre todo en el personaje de Aníbal Quevedo, como ejemplo más visible de la intelectualidad. Los discursos sobre la utilidad del arte, los artículos periodísticos, los enfrentamientos escenificados en la esfera cultural mexicana, la representación en definitiva del juego de poderes entre los diferentes eruditos se contextualiza en el marco paródico en el que son retratados. En este sentido, la intertextualidad y la subversión de la autoridad de los maestros es “constantemente mencionada en los círculos académicos como principio constructivo central de los textos posmodernos”, afirma Fernando de Toro (apud. Ramos, 2012: 169). La incorporación de otras voces en esta novela persigue un claro objetivo: significar lo paródico como uno de los principales rasgos de la estética posmoderna. Pero no sólo eso, sino que otros recursos presentes en los textos posmodernos se dan cita en *El fin de la locura*, como los referidos por María D. Ramos: la disolución de las líneas divisorias entre ficción y ensayo, la mezcla de discurso histórico, ficción y teoría[146] o la oscilación continua entre pasado y presente, fantasía y realidad, ficción e historia o entre lo oficial y lo apócrifo. En la amalgama y la fusión reside una de las señas de identidad de la literatura de Jorge Volpi, en la que está implícita la idea de caos, fiel a los postulados posmodernos y a esa esencia del escritor mexicano que tiende hacia la multiplicidad, la variedad y la fuga.

En *No será la Tierra*, más allá de los recursos ya presentes en las dos novelas anteriores, las huellas del posmodernismo se dejan sentir en el conflicto entre los siglos

[146] La *Trilogía* de Volpi se relaciona con el concepto de metaficción historiográfica propuesto por Linda Hutcheon, definido como “novelas intensamente autoreferenciales en las cuales la conciencia de que tanto la historia como la ficción son constructos humanos se manifiesta constantemente” (apud. Ramos, 2012: 174). En *El fin de la locura*, por ejemplo, la metaficción historiográfica se actualiza en las múltiples referencias al texto mismo y, “en un sentido más amplio, también se hace referencia a la crítica que en México se ha hecho de los textos de Volpi”. (Ramos, 2012: 174)

XX y XXI, entre los últimos estertores de la modernidad y el auge de fenómenos como la globalización, aspectos que anuncian una nueva era y el fin de una etapa retratada por Volpi en su *Trilogía*. Así pues, la tercera obra del proyecto participa de una estructura con cierto orden caótico en el que la ambigüedad narrativa se logra mediante una división en cajas chinas y una forma de narrar que oscila entre la tercera persona, el narrador omnisciente y el homodiegético, con la particularidad de que es el propio autor, Jorge Volpi, quien aparece y desaparece en las páginas de la novela, como bien hace notar María D. Ramos:

> Esto lo podemos ver en *No será la Tierra* en donde el narrador se presenta asimismo en el texto una y otra vez como autor de la novela dentro de la novela, pero en donde también Jorge Volpi se hace presente al atribuir datos biográficos y anécdotas personales a Yuri Mijailovich, el autor ficticio. El autor de la ficción posmoderna se ofrece a sí mismo como una herramienta más para exponer y explotar el ámbito ontológico. Jorge Volpi, al entrar y salir constantemente de este texto, al estar presente y ausente al mismo tiempo, se convierte en una figura ontológicamente ambigua que constantemente juega a 'las escondidas' con el lector, proyectando la ilusión de una presencia autorial, para luego desaparecer abruptamente. (Ramos, 2012: 186)

Al margen de estos recursos, pensemos ahora en el desarrollo del posmodernismo como hilo conductor de la ideología de la novela a través de la propuesta de Ramos, quien sitúa la obra como un punto en el que coexisten el modernismo y el posmodernismo. Las claves que sustentan esta idea se basan en el conjunto de las metanarrativas identificadas en los personajes, como son el feminismo, el capitalismo y la globalización, además de la tensión con el sistema de pensamiento modernista anterior. Esto es evidente en el tratamiento de las protagonistas femeninas, sobre todo Jennifer, Éva e Irina, exponentes del feminismo como cultura posmoderna que inserta a la mujer en el orden laboral y artístico y que desafía el poder hegemónico patriarcal: Jennifer se convierte en una de las funcionarias más importantes del FMI, encargada de intervenir en escenarios tan significativos como Zaire, México y, sobre todo, Rusia; Éva se posiciona como una de las mentes más brillantes del panorama científico estadounidense con sus aportaciones en el campo de la IA y la decodificación del genoma humano; e Irina mantiene su ética laboral en la época convulsa del final de la URSS y su reconversión en una economía de mercado. Sin embargo, a pesar de haber logrado el éxito profesional, estas tres mujeres sucumben a la presión social y se encasillan en facetas relacionadas con el mundo femenino; Ramos señala el anhelo frustrado de Jennifer por ser madre y como ejemplos añado la desestabilidad emocional y sentimental de Éva y el fracaso de Irina como esposa y madre al separarse de su marido y perder a su única hija. Dicho de otro modo, las tres "son en

gran medida representantes de cómo la dualidad de la modernidad y la posmodernidad se manifiesta en el feminismo que construyen las mujeres de mediados y finales del siglo pasado" (Ramos, 2012: 191).

Lo mismo ocurre con el capitalismo, sistema económico surgido en la modernidad, y su transformación progresiva en un fenómeno conocido como globalización, uno de los efectos sociales de la posmodernidad. La compleja relación entre ambos sistemas se personifica en los personajes de Jack Wells, fiel imagen del capitalismo, y Allison Moore, seña de identidad de la contracultura; el primero de ellos refleja el ideal capitalista pero también se alinea con la globalización por la crítica implícita que este personaje suscita en la novela, a juzgar por Ramos: "Lo mismo pasa cuando la posmodernidad y la globalización se intersectan: hay lugar para una pluralidad de opiniones e ideas, se aceptan la diferencia, el caos y lo fragmentario pero al mismo tiempo, la acumulación de riqueza sigue siendo el común denominador" (Ramos, 2012: 192-193). Allison, por su parte, se contrapone a esta ideología atacándola desde la diferencia, desde su papel antiglobalización como activista y representante de una "cultura ecológica y ambiental" (Ramos, 2012: 194) fruto del devenir posmoderno. Este conflicto adquiere en el escenario de la Unión Soviética ciertas connotaciones trágicas por la inestabilidad que un nuevo sistema político, económico y social introduce en un orden ya de por sí caótico. Según esta idea, Oksana también es un personaje posmoderno porque su personalidad "se encuentra totalmente fragmentada y perturbada como consecuencia de su ambiente familiar pero sobre todo debido a los cambios económicos y sociales que tiene lugar en su país y que coinciden con el cambio a una mentalidad posmoderna en todo el mundo" (Ramos, 2012: 195)[147]. El final, entonces, no podía ser otro y con la caída de las metanarrativas de la modernidad se sucede un vacío ideológico "que en el caso de Oksana la orillan a buscar la autodestrucción" (Ramos, 2012: 194) y en el de Allison a encontrar la muerte defendiendo sus ideales.

En su trabajo, Ramos analiza en profundidad cómo Volpi desarrolla y desmitifica las metanarrativas más importantes del posmodernismo, como la tensión existente entre capitalismo y socialismo, escenificado mediante los ejes polarizados de Estados Unidos y la URSS y el surgimiento de la globalización, que ejerce como su cara más visible. En *No*

[147] Asimismo, Ramos considera que la "transición que sufre la Unión Soviética y que es ejemplificada en el personaje de Oksana es doble. Se da una transición de una mentalidad socialista a una capitalista, pero en un momento histórico en el que el capitalismo también está sufriendo cambios ya que el pensamiento posmoderno se encuentra ganando terreno, y el fenómeno de la globalización se está empezando a gestar". (Ramos, 2012: 195)

será la Tierra la llamada guerra fría funge como eje temático vertebrador del enfrentamiento entre las metanarrativas capitalista y socialista, pero Ramos insiste en afirmar que "el autor, en sincronía con la posmodernidad, va desmantelando, desmitificando y criticando ambos sistemas" (Ramos, 2012: 196). La decadencia del comunismo soviético es retratada mediante las vidas de Arkadi e Irina, los años de formación, la forja de la férrea identidad nacional, el severo control estatal, la represión, la violencia, la corrupción y la crisis política, económica y social de la última etapa de la Unión Soviética. Paralela al fin del gigante comunista la novela refleja la instauración del sistema capitalista al mismo tiempo que se detalla su fracaso provocado por los oscuros mecanismos del poder gubernamental, del que Arkadi es figura destacada por sucumbir a la corrupción "que se genera a partir de los vacíos institucionales, jurídicos, económicos y de poder del nuevo sistema" (Ramos, 2012: 198). Como consecuencia, la globalización es el efecto más funesto del capitalismo en su expansión económica y mercantil y, además, como modelo a imitar en la producción cultural e imagen de un modo de vida determinado se asocia a la noción de simulacro del posmodernismo[148]. El símbolo que mejor representa lo que implica la globalización es el eje económico que controla el orden global, el Banco Mundial y, sobre todo, el FMI, organismo retratado en la novela de la mano de Jennifer Moore, cuyas prácticas neoliberales son detalladas desde un punto de vista crítico[149].

Por otro lado, globalización y posmodernismo coinciden en varios de sus presupuestos; así pues, Ramos identifica con el fenómeno global la noción del "anything goes" aplicado a facetas como la música, la moda, el arte y el estilo de vida en general. Asimismo, el común denominador de ambos es un sistema monetario que genera una producción continua y un flujo de capitales constante que controla todas las facetas del mundo occidental. Dicho de otro modo,

> En un sistema en el que existe una descomunal necesidad de producir bienes de consumo y servicios nuevos y en el cual la rotación de éstos es muy rápida, el nivel de consumo se convierte en la fuente de identificación cultural. Lo anterior se posiciona a las grandes corporaciones no sólo como importantes controladoras del

[148] "Recordemos que para Baudrillard la simulación o hiperrealidad es una realidad virtual que llega a suplantar a la realidad empírica. Este teórico también nos dice que las sociedades posmodernas han construido para sí un mundo en el que la autenticidad ha sido reemplazada por el simulacro; un mundo en el que nada es real, y en el que los involucrados en esta ilusión son incapaces de notarlo". (Ramos, 2012: 198-199)

[149] Ramos afirma que las soluciones económicas propuestas por estos organismos internacionales contradicen la noción de "matter at hand" acuñada por Lyotard, "que propone que la solución de un problema particular, en este caso el problema económico de un país como Zaire, se tiene que desarrollar con base en las condiciones de ese caso en particular sin buscar resolverlo en base a verdades económicas universales. En *No será la Tierra* las intervenciones del FMI en Zaire y México fallan precisamente por ignorar las verdades particulares de estos países". (Ramos, 2012: 199-200)

> sistema económico mundial sino también como las grandes productoras de cultura. (Ramos, 2012: 205)

La subsistencia de este sistema que fomenta la individualidad personal y el consumismo genera una desigualdad social inherente a su desarrollo y expansión. *No será la Tierra* cuenta con ejemplos que demuestran lo anterior, como el tejido político y social descrito en Zaire, México o Rusia, países en los que la intervención del FMI profundiza las diferencias existentes entre la clase dominante y las más bajas.

Lo expuesto hasta ahora me lleva a concluir que el carácter trilógico de *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* y *No será la Tierra* se constituye en torno a la idea de que el posmodernismo es una influencia decisiva en el concepto de los libros del caos que Volpi proyecta y aplica al conjunto de su obra narrativa. La ruptura de los límites espacio-temporales y su subjetivización, la quiebra del orden estructural, la implicación del lector como parte decisiva del proceso de lectura y la imposibilidad de aprehender una verdad unívoca son las consecuencias de un paradigma cultural y ontológico que trasciende lo meramente literario. El trabajo ya referido de María D. Ramos se centra, como acabamos de ver, en un análisis de la *Trilogía* como una lectura posmoderna, pero es posible conectar dicha tesis con la teoría literaria del escritor mexicano acerca de la incidencia del caos en la obra narrativa. Siguiendo esta línea de pensamiento, puedo afirmar que las tres novelas forman parte de un proyecto deliberadamente diseñado y preconcebido como vehículo de expresión de la mirada crítica de un siglo en el que la verdad es sesgada en múltiples verdades, en subjetividades inaprensibles que fragmentan su recepción. En consecuencia, la *Trilogía del siglo XX* se caracteriza por los siguientes factores:

− El principio de contradicción como desencadenante del universo ambiguo que Volpi dibuja en sus novelas puede tener un referente en la teoría posmoderna, según afirma Ramos. Concebidas como un proceso de búsqueda, las tres novelas se autoafirman en una totalidad que tiende a la objetividad como proceso unitario, pero sucumben en una red multidisciplinar que relativiza el mundo representado. En *En busca de Klingsor*, por ejemplo, se evidencia el cambio de paradigma científico que evoluciona del modelo newtoniano al de la física cuántica y la trama novelesca, al igual que la estructura, refleja el caos y el fin de las verdades absolutas; en el mundo de incertidumbres en el que se desenvuelve el protagonista, Francis P. Bacon, la investigación sobre la identidad de Klingsor sigue métodos clásicos y racionales que revelan el carácter contradictorio de la *Trilogía*. Lo mismo ocurre con la segunda novela, *El fin de la locura*, que hace confluir dos aportaciones teóricas decisivas para el desarrollo de la revolución de mayo del 68

francés, el pensamiento lacaniano, que se centra en el aspecto individual, y el marxista, que defiende el bien de la comunidad en detrimento del individuo. Estas dos posturas contradictorias "aparecen como explicaciones parciales y no como verdades absolutas" (Ramos, 2012: 214), pero al mismo tiempo funcionan "como metáforas de las formas y el manejo del poder" (Ramos, 2012: 215). El espíritu contradictorio también tiene cabida en *No será la Tierra*, que presenta un eje dominante en los apartados económico, político, social y cultural: la hegemonía norteamericana. Por el contrario, la novela está formada por voces subalternas y diferentes puntos de vista que atomizan el poder que los EE. UU. ostentan en el orden mundial. Asimismo, la contradicción afecta al plano metanarrativo, además de los discursos internos de las tres novelas, tal y como indica Ramos acerca de la estructuración de las mismas cuando afirma que "están compuestas de fragmentos e historias individuales pero por otro lado, buscan conformar una trilogía que narre la totalidad del siglo veinte cubriendo los más importantes sucesos históricos, científicos, económicos y políticos desde la fragmentariedad de una gran multitud de ángulos y puntos de vista" (Ramos, 2012: 215).

− Cuestionamiento y subversión de la verdad: ya en la teoría de los libros del caos Volpi apuntaba hacia el enigma y el suspense como elementos literarios que anulan las condiciones que posibilitan alcanzar la verdad y crean un final abierto que facilita todo un abanico de posibilidades interpretativas. La *Trilogía* participa de este recurso y *En busca de Klingsor* trunca la investigación sobre la identidad del enigmático Klingsor al mismo tiempo que oscurece la verdad sobre Links e Irene, haciendo efectivas las teorías científicas de la era de la física cuántica. *El fin de la locura* plantea una situación similar cuando cuestiona a Aníbal Quevedo como símbolo de la intelectualidad de izquierda y sumerge su trabajo y su ética en un mar de versiones cruzadas y acusaciones que siembran la duda de las intenciones reales del psicoanalista. Pero *No será la Tierra*, en cambio, incide en lo que Ramos denomina la verdad histórica del siglo XX, en tanto cuestionamiento de una verdad única y oficial que es desdicha por la intromisión de voces subalternas que sirven de contrapunto al discurso promovido por el poder. La hegemonía política de EE. UU., representada en la novela por el FMI, y el poder de la clase dirigente rusa son atacadas por las actuaciones de Allison, Oksana e Irina, entre otros. Sin embargo, esta circunstancia también se da en las novelas anteriores en el marco de una lucha contra el poder mediante la recuperación de la memoria y la versión de esas historias alternativas que dan cuenta del fracaso del siglo XX.

− Este siglo, en virtud de la premisa anterior, es el de la incertidumbre inaugurada en *En busca de Klingsor* al hacerse eco de los avances científicos que subjetivizan la realidad conocida hasta la fecha. La *Trilogía* logra crear toda una atmósfera de lo ambiguo mediante una narración en primera persona que distorsiona la recepción del lector; la credibilidad de los narradores resulta una quimera ante una escritura que surge desde el encierro y la soledad o, peor aún, desde la antesala de la muerte, y las voces de Links, Quevedo y Yuri son, respectivamente, las voces de un mentiroso, un loco y un asesino, que sepultan su verdad entre los entresijos de la Historia del siglo XX de la que son testigos. Ante estas versiones tan desconcertantes, el discurso novelesco es un tratado de la duda y la falta de certezas, un cuestionamiento de la memoria recuperada por medio de la escritura y una metáfora de la sociedad del siglo pasado y su "locura".

− Para María D. Ramos un punto de confluencia de las tres novelas es la subversión de la modernidad; ella insiste en que "Volpi presenta la coexistencia y transición de la modernidad a la posmodernidad en el siglo XX a través de personajes que si bien en una primera instancia parecerían ser modernos, son realmente ejemplo de la posmodernidad" (Ramos, 2012: 217).

− Como muchos otros elementos de la narrativa de Volpi, la búsqueda de conocimiento inherente a su sino creativo también es subvertida; el aspecto positivo del que gozaba en la modernidad da paso en la posmodernidad a la mayor fuente del Mal que existe. En este sentido, el conocimiento se asocia al saber y este es instrumentalizado por el poder y puesto al servicio de intereses individuales.

− La historia del siglo XX que Volpi propone en su *Trilogía* es la historia de un fracaso en el que las metanarrativas naufragan ante la dictadura del Mal y el poder. Con este recuento tan fatalista, Volpi parece referir la falta de compromiso del intelectual, también la de un lector que se abisma a una lectura sin asideros. ¿Es el final abierto de la *Trilogía* una puerta abierta a la desolación y la desesperanza de la humanidad? ¿Es este proyecto narrativo un tratado del pesimismo más trágico? Coincido con Ramos en afirmar que el valor de la Trilogía, en cuanto obra posmoderna, reside en la reflexión que promueve, en la capacidad de generar preguntas y cuestionar la realidad en la que vivimos.

La lectura que propongo del arte científico de la novelística de Volpi confirma la estrecha relación entre ciencia y literatura en el proyecto literario del escritor mexicano. Nacida como una temprana obsesión, la inclinación por la ciencia está presente en sus estudios teóricos, en los que, como hemos visto, Volpi insiste en trazar un hilo conductor

entre ambas disciplinas, la científica y la literaria, basado en una etiqueta identificativa en común: la búsqueda de la esencia de lo humano. A partir de esta premisa, el autor de *Oscuro bosque oscuro* establece conexiones e influencias de una materia a otra que evidencian sus similitudes imaginativas y que equiparan, por ejemplo, a escritor y científico. En esta línea de pensamiento, Volpi desarrolla toda una teoría cientifista sobre la novela, vinculada al instinto de supervivencia animal y convertida en un potente virus. En torno a esta metáfora literaria, el autor construye todo un ideario científico basado en el comportamiento de los parásitos y la lucha por prevalecer sobre los demás adaptada al medio literario, en la que caben toda clase de plagas y potentes antivirus que equilibran el sistema. Seguidamente, "los libros del caos" como concepto literario se constituye como uno de los pilares de la novelística volpiana en el que condensa la teoría literaria que defiende la novela profunda en sus diferentes niveles: estructura, lector, tiempo, espacio y verosimilitud. La atomización y subjetivación de las diferentes unidades y la incorporación del lector a la experiencia creativa son claves de este proyecto, en el que los enigmas planteados no logran ser resueltos, de manera que estamos ante una literatura reflexiva que genera dudas y preguntas, más que respuestas y certezas. Esta noción novelesca se contextualiza en un paradigma cultural muy concreto, el de la posmodernidad, que configura un entorno preciso para la obra de Jorge Volpi, el de la ambivalencia y la ruptura. Gracias a las aportaciones de María D. Ramos en la materia se puede precisar que "los libros del caos" responden a la estética posmoderna por el cuestionamiento de la verdad y la incertidumbre; así pues, según el análisis propuesto en estas páginas, la *Trilogía* es una lectura posmoderna y cada una de las novelas presenta unos rasgos concretos: *En busca de Klingsor* centra la trama en la incertidumbre (literaria y científica), la irresolución del conflicto y la participación activa de un lector equiparado a la categoría de detective; *El fin de la locura* presenta una estructura fragmentaria en la tienen cabida multitud de voces que descentrar la postura oficial dentro del discurso de poder que vertebra la novela, además de recurrir al elemento paródico como recurso idóneo para ejercer de contrapunto; *No será la Tierra*, por fin, se adentra en cuestiones ideológicas que deslindan una evolución del modernismo hacia la posmodernidad y desmitifica metanarrativas tan significativas como el capitalismo, el comunismo y la globalización. En definitiva, la ciencia y la literatura se igualan en estas novelas en un discurso posmoderno cuya seña de identidad es el caos, signo de una era determinada por la multiplicidad y la incertidumbre.

2.3. La identidad de la poética literaria de Jorge Volpi.

John Skirius identifica tanto en la obra de Eloy Urroz como en la de Volpi, ambos integrantes del Crack, una necesidad de imponer a un mundo caótico y azaroso el orden de una estructura literaria artificial mediante, por ejemplo, recursos metanarrativos que, como veremos, duplican las obras y confunden los planos de la realidad (Urroz, 2000: XV). La metaficción constituye tan solo uno de los múltiples recursos utilizados por Volpi en la consolidación de una estructura literaria precisa y previamente concebida, sometida además a los principios científicos o filosóficos que vertebran sus novelas. La *Trilogía del siglo XX* no es ajena a esta concepción literaria y en ella se aprecian determinados motivos que dan idea de la complejidad que el autor de *La tejedora de sombras* defiende en torno a la literatura y la novela profunda en particular.

Con "identidad de la poética literaria de Jorge Volpi" me refiero a un proyecto literario personal y único que es perfilado por el escritor mexicano desde sus orígenes vinculados al Crack. En *Crack. Instrucciones de uso* (2006) Volpi incluye un artículo, "Código de procedimientos literarios del *Crack*", en el que sintetiza algunos de los conceptos estéticos sobre la novela, que tienden hacia la creación de "novelas artísticas o profundas", "novelas ambiciosas y polifónicas, complejas", "novelas arriesgadas, que buscan transformar el género y desafiar al lector", "novelas que buscan construir universos autónomos, coherentes y autosuficientes" (Volpi, 2006: 182-183). Las pretensiones literarias de Volpi como integrante del grupo mexicano hunden sus raíces en una tradición que se remonta a la etiqueta de "novela profunda" acuñada por el crítico John Brushwood para definir obras como *Al filo del agua* de Agustín Yáñez o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. La propuesta literaria de esta generación de escritores se caracteriza por la continuidad de una tradición asentada en la experimentación formal y estilística que vuelve la mirada hacia obras como *Rayuela* de Julio Cortázar, *Cien años de soledad* de García Márquez, *Farabeuf* de Salvador Elizondo o *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Según esto, el reto al que se enfrenta la literatura de Volpi es aunar la construcción de una novela exigente y compleja que al mismo tiempo promueva la participación activa del lector. Su ambición, en la senda del Manifiesto del Crack de 1996, queda ligada a "explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, sus correspondientes proposiciones sintácticas, léxicas, estilísticas; con una polifonía, un barroquismo y una

experimentación necesarios; con un rigor libre de complacencias y pretextos" (Chávez Castañeda, 2006: 220)[150].

La denominada *Trilogía del siglo XX* le debe su nombre al diseño de un proyecto literario integrado por *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* y *No será la Tierra*, novelas que tienen en común el repaso histórico de una de las centurias más significativas de la historia. El afán totalizador perseguido por Volpi desde sus inicios alcanza su objetivo en esta ambiciosa propuesta, en la que cada novela engloba una determinada época y plantea un conflicto concreto, relacionado con la responsabilidad del hombre respecto de su condición humana: *En busca de Klingsor* ahonda en la responsabilidad moral de los científicos que trabajaron para el poder nazi, *El fin de la locura* en la responsabilidad política de los intelectuales que apoyaron a la izquierda revolucionaria y *No será la Tierra* mezcla ciencia y poder y se centra en la responsabilidad tanto de los organismos internacionales y empresariales que regularon los mercados económicos globales como de los científicos en la búsqueda de la esencia de lo humano, el denominador común de las tres novelas es una estructura narrativa sustentada en las diferentes tramas argumentales sintetizadas.

¿Pero en qué consiste la identidad de la poética literaria de Jorge Volpi? En este apartado he incluido una serie de claves que condensan la teoría literaria del escritor mexicano según su uso en la *Trilogía* para identificar aquellas características propias de la novela profunda. Me refiero a conceptos como el cronotopo cero, que relaciona las unidades temporal y espacial en un sentido más global; las tres novelas se basan en este caso en una caracterización figurativa de estas unidades en las que cobra relevancia la Historia del siglo XX entremezclada con las historias personales de los personajes. Así, las obras se ambientan en escenarios pertenecientes a un imaginario muy preciso para el lector, como la Alemania de la Segunda Guerra Mundial, el París del 68 o el eje hegemónico de EE.UU. y la URSS. Entre medias, dislocaciones temporales y espacios geográficos simbólicos que conforman un cronotopo determinante para la trama.

Un punto aparte merece el aspecto formal de la *Trilogía*, que pone de manifiesto una estructura conforme a la idea del escritor de una novela profunda. El común

[150] Para una revisión en profundidad de la estética del *Crack* recomiendo el manual *Crack. Instrucciones de uso* (2006) que incluye la publicación de "Variaciones sobre un tema de Faulkner (1989)", escrita al alimón entre los integrantes del movimiento, las "Instrucciones de uso (2004)", creadas para la presente edición, el "Manifiesto del *Crack* (1996)", la versión original que vio la luz en la revista *Lateral*, y una bibliografía comentada por Tomás Regalado. Asimismo, el análisis más completo que existe en la actualidad sobre el *Crack* y su recepción e internacionalización como grupo pertenece al propio Regalado: "Crack. Modelo para armar: revisiones críticas" en *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura* (2009), pp. 36-123.

denominador de las tres obras es una organización circular de influencia nietzscheana con múltiples niveles que reflejan las temáticas de cada una de ellas, además de comienzos "in extrema res" (que refuerzan la circularidad de las obras) o del significado alegórico de los sentidos al inicio (vista, oído y olfato respectivamente). Como tendré ocasión de comprobar, *En busca de Klingsor* presenta a nivel formal la apariencia de un tratado científico en el que son importantes las enunciaciones, las hipótesis, los modelos científicos y las demostraciones y, por tanto, su estructura reflejará el cambio de paradigma científico del siglo XX que dará paso al reino del caos y la incertidumbre. Pero en esta novela también cobra relevancia la atomización estructural por medio de la secuenciación del discurso novelesco en diferentes planos, un recurso que hace referencia a los códigos cinematográficos presentes en la obra.

Por otro lado, *El fin de la locura* tiene una estructura más compleja que las otras dos novelas por la adaptación de las teorías de intelectuales como Lacan, Althusser, Barthes y Foucault. Cada una de sus cuatro partes adopta un estilo diferente, una segmentación precisa y así nos encontramos con una sesión psicoanalítica, con un juego de espejos mediante un estilo difícil de desentrañar en ocasiones, con fichas sobre estética artística o varios documentos muy heterogéneos. ¿El objetivo? Desvincular teoría y praxis gracias a unos modelos imitados por el protagonista, Aníbal Quevedo, que se revelan como fracasados al igual que la izquierda revolucionaria. Este concepto reticular de estructura fructifica en *No será la Tierra*, cuya complejidad formal recae en tres niveles interconectados, formados en primer lugar por una hibridación genérica que combina novela y drama teatral; en segundo término, figura la adaptación de conceptos cibernéticos como retroalimentación y patrón en forma de redes; y por último, la mutación genética como sistema organizativo de la trama novelesca. De ello se deduce, como veremos, una apuesta por la novela profunda que busca asociarse a otros géneros e integrar otras disciplinas que enriquezcan el horizonte de expectativas del lector.

El tercero de los apartados que integran la identidad de la poética literaria de Volpi se refiere al *dramatis personae* que aparece en la *Trilogía* y comienza con una serie de generalidades que condensan el componente teórico utilizado para construir a sus personajes. El más importante es el término "ego experimental" acuñado por Milan Kundera y que Volpi traslada a sus novelas en el sentido de perfilar a sus protagonistas como constructos imaginarios que representan determinados rasgos. Como ejemplo práctico de cómo el escritor mexicano esquematiza a sus personajes incluyo el proceso creativo de *El jardín devastado* en formato blog, en el que detalla cómo surgen sus dos

protagonistas, Laila y el narrador. En el caso de éste último, Volpi suele utilizar la técnica del desdoblamiento con sus narradores, de manera que muchos de ellos presentan rasgos biográficos reales de su creador, como Yuri en *No será la Tierra*, o incluso también él mismo se introduce como personaje para crear distintos niveles de lectura, tal es el caso de 'Jorge Volpi' como editor de *El fin de la locura*. Según este proceso creativo, los personajes ficticios se entremezclan con los históricos a lo largo de la *Trilogía* y, no solo eso, sino que referentes míticos o históricos actúan de fuente literaria para los protagonistas. Asimismo, en su caracterización debemos prestar atención al código onomástico como recurso que introduce la ironía y la contradicción en el discurso literario, como ya lo hiciera con la doble referencialidad de muchos capítulos en las tres novelas.

Para una exégesis más completa de los personajes incluyo dos subapartados, de los cuales el primero se centra en Francis P. Bacon y Aníbal Quevedo como síntesis de los modelos literarios sobre los que se construyen. Para el protagonista de *En busca de Klingsor* Volpi tiene en cuenta dos referencias míticas, el filósofo Francis Bacon, que actúa de sombra, y Parsifal, que vincula el destino del personaje con la esencia de la búsqueda. Por otro lado, en Aníbal Quevedo confluyen tres figuras míticas, como son el guerrero cartaginés Aníbal, del que toma la lucha ante la adversidad y la determinación, Alonso Quijano, con quien comparte la identificación de locura e ideología, y el *Buscón* de Francisco de Quevedo, del que hereda el afán por escalar socialmente en la esfera de la izquierda revolucionaria y por la búsqueda de sus propios ideales. En segundo término, el otro subapartado retrata a tres personajes femeninos que considero significativos en la *Trilogía*; me refiero por ejemplo a Irene en *En busca de Klingsor*, cuya caracterización apunta a dos direcciones: de un lado, gracias a la novela negra o el folletín, semeja una *femme fatale* que es a un tiempo amante y espía y cuyo objetivo es seducir al detective; de otro, Irene es Kundry, analizada según la mitología de las valquirias y la filosofía de Schopenhauer. En *El fin de la locura* cobra relevancia Claire por la vinculación entre violencia, revolución y locura por medio de una comparativa de su psicosis con otros casos clínicos lacanianos y por la identificación de ideología y violencia. Por último, destaco la particular significación de Oksana en *No será la Tierra*, la importancia de la palabra poética, su caracterización como sibila y la dualidad con Anna Ajmátova.

Otro aspecto a destacar dentro de este recorrido por los rasgos más específicos del arte de novelar volpiano es el uso especial de los narradores en primera persona, cuya escritura en las tres novelas condiciona la recepción de la obra y pone en juego una serie de recursos encaminados a un único objetivo: crear una narrativa cuestionadora que motive

una reflexión crítica sobre la realidad. Este propósito se sustenta en dos principios interconectados: la puesta en práctica de una ambigüedad literaria que deslegitima la verdad y un juego irónico como base de esa voluntad crítica. Por lo tanto, para este análisis de los narradores de Volpi he tenido en cuenta tres condicionantes: los puntos de vista interesados de estos personajes, los elementos de su discurso que provocan la ambigüedad narrativa y la metaficción como relato crítico e irónico. Según esto, el primer subapartado que el lector encontrará ofrece una interpretación de la *Trilogía* como la versión de un loco, un mentiroso y un asesino con varios puntos en común: el motivo del encierro desde la óptica de la dialéctica individuo/poder, la escritura entendida como memoria y justificación vital y el particular simbolismo que los tres narradores adquieren en sus respectivos contextos literarios, de acuerdo a un concepto arquetípico del personaje. El hilo conductor del segundo subapartado es la incertidumbre que establece un nuevo pacto narrativo con el lector y que da pie a un análisis exhaustivo de tal aspecto en las tres obras por medio del discurso de sus narradores. En parte como consecuencia de esta circunstancia, la metaficción se revela como uno de los principales recursos de la *Trilogía* para cuestionar la realidad y también la creación artística en sí misma, de manera que subvierte los límites entre ficción y realidad y las obras ganan en profundidad gracias a los niveles de lectura que posibilita una estructura en cajas chinas. De todo lo anterior se deduce que el diseño que Volpi hace de los narradores dota a su literatura de una riqueza y una complejidad tales que logran alcanzar su deseo inicial de crear una novela ambiciosa y trascendente, como veremos.

2.3.1. El cronotopo universal de la *Trilogía*.

En el *Manifiesto* del Crack de 1996 Ignacio Padilla aboga por la creación de "historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno" (Padilla, 2002: 217), una declaración en sintonía con los presupuestos del grupo literario sobre la creación de una narrativa autónoma y universal de gran tradición en su país[151]. Las localizaciones de una novela como *En busca de Klingsor*, alejadas de México, así como la "massmediatización" de la novela surgida por el éxito internacional del Premio Biblioteca Breve de 1999 contribuyen a situar la obra de

[151] A pesar del controvertido debate entre localismo y universalismo que surgió en torno al grupo, Tomás Regalado ha realizado un exhaustivo estudio sobre la rica tradición cosmopolita de la literatura mexicana e hispanoamericana que influye en los escritores del Crack y en Volpi en particular, trabajo al que remito: *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*.

Volpi como paradigma de las tendencias cosmopolitas del Crack[152]. El conjunto de la *Trilogía* se adscribe en su totalidad a esta pretensión universalista y configura un cronotopo preciso que adquiere una significación determinante en la formación de las diferentes tramas argumentales. Si la concepción bajtiniana de cronotopo se basa en una percepción espacio-temporal asociada a la cuarta dimensión y al sentido que adquiere en la teoría de la relatividad de Einstein (Bajtín, 1989: 237)[153], en la obra de Volpi adquiere una caracterización artística figurativa que permite desarrollar "el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos" (Bajtín, 1989: 393).

Los escenarios que abarcan la trama de la *Trilogía* se centran principalmente en Europa, aunque aparecen otros enclaves como Estados Unidos, Hispanoamérica, África, Australia o Rusia. Dentro de la heterogeneidad espacial, *En busca de Klingsor* es la que menos variaciones sufre al centrar la acción narrativa en localizaciones europeas durante la Segunda Guerra Mundial y la etapa posterior, al margen de situar el origen de Francis Bacon en Estados Unidos. La geografía se torna significativa en el imaginario del lector por el enfrentamiento de dos potencias, Estados Unidos y Alemania, que a su vez se escenifica en la oposición de los dos protagonistas. Regalado ha identificado en Bacon y Links el espíritu de las dos potencias de las que son originarios, la estadounidense emergente y la alemana en decadencia; según esto, Links se identifica con la imagen del país derrotado y ocupado por fuerzas extranjeras: "No era nada. En lo único que podía pensar era en la extrema inutilidad de mi vida anterior. Números, fórmulas, teoremas, axiomas: tonterías que me habían condenado, en medio de la vorágine, a un silencio cómplice. En 1946, un científico alemán era peor que un insecto." (Volpi, 2004: 198)[154]. Como narrador de la obra, Links describe a Bacon desde el punto de vista del derrotado y ofrece al lector una imagen infantil e ingenua del teniente Bacon[155], cargada de

[152] La obtención de Ignacio Padilla del Premio Primavera de novela en el 2000 por *Amphitryon* viene a confirmar el éxito del Crack y su postura universalista dentro de la tradición literaria de su país, al localizar la trama en un escenario alemán.
[153] Bajtín, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
[154] Volpi, Jorge, (2004), *En busca de Klingsor*, Barcelona: Seix Barral.
[155] Según afirma Regalado, la descripción de Bacon, así como la de otros personajes estadounidenses de la novela, se corresponde con estereotipos de Hollywood: "así sucede con el piloto de la fuerza aérea que conduce a los personajes a Dublín en el capítulo 'Erwin Schrödinger, o del deseo', descrito peyorativamente en virtud de 'un furioso ataque de acné [que] había transformado su rostro en un campo minado' (*Ibíd*. p. 260); con el sargento Johnson, quien entrega a Bacon un informe sobre Johannes Stark y que tiene 'una voz aflautada, de niño' (*Ibíd*. p. 225), 'espinillas dispersas sobre el rostro lampiño y terso' (*Ibíd*. p. 225), 'hablaba con dificultad a pesar de que se notaba acostumbrado a tratar con civiles' (*Ibíd*. p. 225); sucede lo mismo con el señor Bird, agente del FBI que invita a Bacon a unirse a la misión *Alsos* en el campus del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, a quien Links le atribuye 'un gesto teatral' (*Ibíd*. p. 103), la 'voz meliflua y aterciopelada que Bacon sólo había escuchado en las películas' (*Ibíd*. p. 104) y la ignorancia de quien 'se mostraba lo suficientemente convencido de sus propias creencias como para aceptar que Einstein podía tener

ambigüedades que oscilan entre su admirada inteligencia y buena presencia y los rasgos exageradamente grotescos con los que Links define al joven Bacon:

> Aún tenía esa soberbia característica de los científicos jóvenes que se creen capaces de hacer un gran descubrimiento, así como la sospechosa amabilidad de quien se reconoce superior a la mayoría pero es lo suficientemente astuto y cínico para ocultarlo. Sus movimientos nerviosos llegaron a alterarme un poco, aunque suponía que a él le sucedía lo mismo con la aparente pasividad de los míos. Seguramente se había afeitado en el trayecto, porque tenía pequeñas cicatrices color granate esparcidas a lo largo de la barbilla y del cuello. Un tic sobre la ceja izquierda delataba un carácter obsesivo, lo mismo que las espinillas que se negaban a separarse de los poros demasiado abiertos de su piel. Por otra parte, sus labios resecos y algo violentos, como si hubiesen sido modelados con descuido intencional, le proporcionaban cierta brusca sensualidad que, supuse, a las mujeres no debía resultar indiferente. Su nariz afilada y su frente amplia y firme eran decididamente hollywoodenses, en el peor sentido del término. (Volpi, 2004: 201)

La educación conservadora que recibe Bacon se contextualiza en Newark y en Princeton, donde se especializa en 1940 en el Instituto de Estudios Avanzados. Durante dos años lleva una vida apacible en el campus universitario, que contrasta con su vida personal en la que se desdobla entre ser el prometido de Elisabeth y el amante de una joven negra, Vivien. Cuando estalla el escándalo sobre su infidelidad, Bacon es reclutado por el ejército de los Estados Unidos en 1943 e incluido en el equipo "Alsos" para encontrar a los científicos implicados en el programa atómico alemán. En "El círculo del uranio" se detallan todas las operaciones militares de Bacon y cómo dibuja un itinerario paralelo al avance del ejército aliado que sirve de metáfora para ilustrar la superioridad del personaje estadounidense sobre el alemán. El periplo de Bacon parte de Londres para desembocar en Normandía el Día D y avanzar con las tropas aliadas por Francia y Bélgica, adentrándose después en Holanda y haciendo una breve parada en La Haya. No obstante, en París establecen su cuartel general y de la capital francesa parten en una misión especial para detener a los científicos implicados en varias localizaciones alemanas, Hechingen, Haigerloch y finalmente Urfeld, donde detienen a Heisenberg el 30 de abril de 1945, fecha en la que se suicida Hitler y se decide la fatal capitulación de Alemania. La coincidencia de los dos acontecimientos en el mismo día no es casual, refuerza la particular significación que la lógica espacio-temporal juega en la novela en la superioridad simbolizada por Bacon como ciudadano estadounidense. Representada la aventura del protagonista en el

---

más razón que él' (*Ibíd*. p. 104). Las continuas referencias a Hollywood confirman que Links, oculto en un sanatorio mental entre 1947 y 1989, habla desde sus conocimientos estereotípicos televisivos, sin haber visitado en realidad el país del joven teniente; su retrato resulta deliberado y sistemático hasta la caricatura, en una actitud que –lejos de ser la de Volpi– se inserta en la caracterización del narrador, integrante de una Alemania que ha sido ocupada, dominada y destruida por el ejército de los Estados Unidos". (Regalado, 2009: 457-458)

capítulo “Hipótesis: de la física cuántica al espionaje”, ésta viene precedida por “Crímenes de guerra”, localizado en Núremberg el 15 de octubre de 1946, cuando ya se estaban celebrando los juicios contra los dirigentes nazis. Detengámonos unos instantes en el enclave de este capítulo por la importancia que el cronotopo tiene en la caracterización figurativa de la representación narrativa. El hecho de que Volpi desplace la acción narrativa en una prolepsis y que se sitúe en un escenario tan significativo como Núremberg sirve para caracterizar a Bacon en su oposición contra Links; cuando llega a la ciudad alemana, el teniente se encuentra una población desierta en la que ni siquiera su enlace se presenta en la estación para recogerle. El silencio y la quietud con los que está descrito el espacio remiten a un lugar en ruinas, asolado por la guerra, una gloria antigua de un pasado censurado por la figura vencedora de Bacon, que “ni siquiera se molestaba en contemplar los restos de la ciudad”, “las piedras que se amontonaban donde antes hubo iglesias, palacios y estatuas le parecían simples estorbos en su marcha, desgracias merecidas cuya pérdida no valía la pena lamentar” (Volpi, 2004: 30-31). En el imaginario del personaje, y en el de toda una cultura, Núremberg representa uno de los focos de captación nazi con “miles de jóvenes, orgullosos con sus camisas pardas, sus estandartes rematados con águilas y sus enorme antorchas […] que adoraban las esvásticas que, semejantes a arañas prehistóricas encaramadas en sus huevecillos, se deslizaban por los listones rojos que colgaban de los edificios públicos de Alemania” (Volpi, 2004: 31).

La descripción del teniente y la contraposición con su pasado en Princeton refuerzan la imagen del bando aliado sobre el nazi; las calificaciones consolidan la superioridad de Bacon, “decidido a demostrar que pertenecía al bando victorioso, sin permitirse una pizca de compasión hacia los derrotados” (Volpi, 2004: 31). Su apariencia coincide con la de cualquier soldado estadounidense, sólo que el personaje aporta altivez a su aspecto personal con la intención de distinguirse de su deshonroso pasado: “Tenía el cabello castaño oscuro, cortado al rape, los ojos claros y una nariz afilada de la que siempre se había sentido particularmente orgulloso. Portaba el uniforme con gallardía –que más bien era cierta rigidez–, esforzándose en lucir sus insignias, indiferente al dolor ajeno” (Volpi, 2004. 32). La alegoría sobre el enfrentamiento de dos potencias militares y económicas de la Segunda Guerra Mundial que Volpi construye a lo largo del capítulo, y de la novela, no escapa a la ironía como recurso literario frecuente en la obra del escritor mexicano. Bacon es hospedado en el Gran Hotel de Núremberg, en la habitación 14, “la que utilizaba Hitler” (Volpi, 2004: 34). Durante la escena, existen numerosas referencias que intensifican la relación de autoridad que Volpi desarrolla en la novela; Bacon

considera el hecho como “una mala broma” que le produce al mismo tiempo “asco y morbo” por la sensación de estar “profanando un lugar sagrado” (Volpi, 2004: 34). De hecho, su instinto le lleva a considerar la posibilidad de orinar sobre los muebles de la habitación, un acto humillante que se ve respaldado con la imagen proyectada de Hitler en la habitación; éste se nos presenta despojado de la crueldad y la soberanía que lo caracterizaban en la escena del prólogo, y el gran Führer aparece “desnudo e indefenso, admirando la flaccidez de su sexo antes de sumergirse en el agua, y por ese mismo hueco habrían resbalado sus excrementos” (Volpi, 2004: 35). La autoridad que representa Hitler es humanizada mediante la aparición de elementos escatológicos imaginados por Bacon al encontrarse en un lugar frecuentado por el máximo dirigente nazi, de forma que el enclave adquiere una importancia significativa según la definición bajtiniana de cronotopo al proporcionar un marco muy determinado en el que desarrollar la acción narrativa de *En busca de Klingsor*.

Cuando a Bacon se le adjudica la misión de dar con la identidad de Klingsor, contacta con el profesor Gustav Links en Gotinga en 1946, lugar donde se establece la base de operaciones mientras dura la investigación tras el científico asesor del programa atómico nazi. Ésta se desarrolla desde diciembre de 1946 a junio de 1947, apenas unos meses en los que ambos protagonistas se entrevistan con numerosos científicos, como Planck, Stark, Heisenberg, Schrödinger o Bohr, todos ellos relevantes en los avances de la mecánica cuántica. Si bien la mayor parte de la trama sucede en la citada localidad alemana, Bacon se desplaza a otras dos ciudades europeas, Dublín en marzo de 1947 para ver a Schrödinger y Copenhague dos meses más tarde para hablar con Bohr. Mientras, el discurso literario se desdobla para referir la historia de Links, que se adscribe geográficamente a Alemania. El narrador de la obra nace en Múnich, estudia en Leipzig y vive durante la Segunda Guerra Mundial en Berlín desde mayo de 1937 hasta 1944. No obstante, en el “Libro tercero” existe una elipsis temporal de cuarenta y dos años, desde que Links es detenido por su identificación con el propio Klingsor en 1947 hasta que en 1989 relata su historia desde el psiquiátrico en Leipzig en el que está confinado desde entonces.

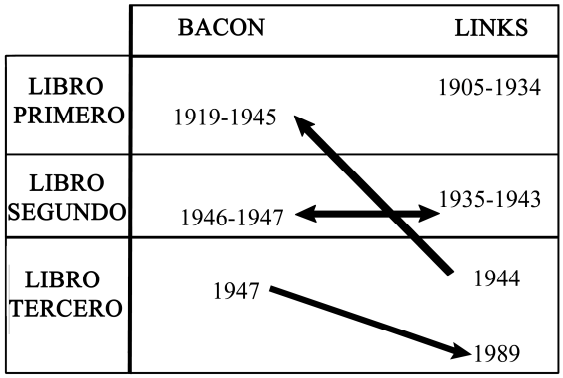
El tiempo de la aventura de Bacon en la novela se caracteriza por una dislocación pendular que recuerda como recurso a la sucesión de escenas cinematográficas. Según esto, la acción narrativa se circunscribe temporalmente a dos fechas muy concretas, 21 de marzo de 1905, día en el que nace Links, y 10 de noviembre de 1989, momento en el que finaliza la obra. Ambas fechas no son casuales, se corresponden con dos efemérides concretas; la

primera de ellas se recuerda por ser el año en el que Einstein publica su famosa teoría de la relatividad especial y la ecuación de la equivalencia entre la masa y la energía, $E=mc^2$, mientras que la segunda es una fecha histórica de gran relevancia por la caída del Muro de Berlín y el fin del comunismo conocido como tal hasta entonces[156]. Dentro de este lapso de tiempo el discurso novelesco se disloca en dos guiones diferenciados que remiten a los personajes de Bacon y Links; si éste último nace en un año definitivo para el mundo científico, la fecha en la que llega al mundo Bacon, 1919, también es relevante para la ciencia por la repercusión mundial que tuvieron los estudios de Einstein sobre la teoría de la relatividad, que le convirtieron en una celebridad internacional[157]. El cronotopo en el que se basa Volpi para presentar a sus personajes adquiere una connotación relevante en el conjunto de la obra; si ésta se configura como un tratado científico que evoluciona desde un paradigma newtoniano hasta un sistema sustentado en el caos y el azar de la teórica cuántica, Bacon y Links nacen en el momento en el que se hace efectiva la ruptura con la linealidad causal anterior y anuncian metafóricamente la nueva era científica en la que la noción de realidad deja de ser objetiva en favor de la incertidumbre. Según esto, y en virtud de los dos ejes temáticos que dominan la trama, en el "Libro primero" estos dos guiones aparecen ya claramente segmentados, primero con las hipótesis sobre la vida de Bacon, que van desde 1919 hasta 1946, después las disquisiciones sobre la de Links, comprendidas entre 1905 y 1934, hasta que al final del primer apartado se unen las dos líneas en el eje de Bacon. En el "Libro segundo" se entremezclan ambos planos, aquel que sigue la investigación conjunta entre Links y Bacon y el que continúa la biografía del narrador en el marco de la Segunda Guerra Mundial, es decir, la investigación se desarrolla entre diciembre de 1946 y junio de 1947, mientras que la narración de Links trasciende desde mayo de 1937 hasta julio de 1943. La misma lógica se aprecia en el "Libro tercero", que recoge el testigo de la historia de Links durante los acontecimientos de la Operación Valkiria y el programa atómico nazi durante 1944, mezclado con su versión de los hechos

[156] *El fin de la locura* también finaliza el mismo día, aunque la importancia de la fecha en el conjunto de la obra es más significativa que en la primera novela de la *Trilogía* por el análisis que se realiza de la izquierda revolucionaria y el fin del comunismo como el fin de toda una ideología.

[157] Esta particularidad se refuerza con el discurso novelesco, en el que Volpi imagina los titulares del *New York Times* el 10 de noviembre de 1919, día en el que nace Bacon: "Luces curvas en los cielos / Hombres de ciencia Más o Menos sorprendidos por los Resultados de las Observaciones del Eclipse. / TRIUNFA LA TEORÍA DE EINSTEIN / Las Estrellas No están Donde Parecía o Donde se Calculaba que estaban, pero Nadie debe Preocuparse. / UN ESCRITO PARA 12 SABIOS / Nadie más en todo el Mundo Puede Comprenderlo, Dijo Einstein Cuando sus Editores lo Aceptaron" (Volpi, 2004: 47). Aunque la teoría de la relatividad general que reformula el concepto de gravedad es enunciado en 1915, no es hasta 1919 cuando se reconoce el trabajo de Einstein tras confirmar sus hipótesis sobre la curvatura de la luz después de un eclipse solar, momento que Volpi ficcionaliza a través de los encabezamientos periodísticos señalados.

cuarenta y dos años después, entre el 5 y el 9 de noviembre de 1989. Si separamos estos dos guiones en las tres partes de la novela, comprobamos cómo se deslindan y se fusionan cronológicamente en una secuencia ordenada de los hechos, tal y como detallo en el siguiente gráfico:



El cronotopo de *El fin de la locura*, al igual que el de *En busca de Klingsor*, se caracteriza por una precisión exacta que lo hace muy reconocible para el lector. Si en la novela anterior nos desplazábamos a los escenarios de la Segunda Guerra Mundial, en esta ocasión la localización se especifica principalmente en el París de mayo del 68 y la década posterior de los 70 y finaliza en México durante los 80. En concreto, la acción narrativa se concentra entre 1968 y 1989, apenas veintiún años que contrastan con los ochenta y cuatro de la primera obra. Aunque la novela comienza con un prólogo que se desplaza temporalmente al final del discurso, el 10 de noviembre de 1989 en México, el primer capítulo de la primera parte se inicia el 3 de mayo de 1968, fecha en la que estallan las revueltas estudiantiles que habrían de convertirse en el germen de todo un movimiento que conmocionó a la esfera internacional. París se transforma en la protagonista de las escenas, el espacio es ocupado por sus calles y sus bulevares, por el serpenteo del Sena y las torres de Notre-Dame, pero el romanticismo de la Ciudad de la Luz es subvertido por el caos y el griterío, por un Barrio Latino trasmudado en una atmósfera cargada de "una enorme agitación, un aire turbio, una angustia generalizada detrás de la aparente parsimonia" (Volpi, 2003: 24)[158]. Los pasos que llevan a Quevedo hacia la Sorbona se detienen frente a consignas que adornan las fachadas, "*prohibido prohibir; ni dios ni maestro; la playa debajo de los adoquines; corre, camarada, el viejo mundo está tras de ti…*" (Volpi, 2003: 25). El entorno es ocupado por estudiantes agitados de un lado y policía por el otro, y

[158] Volpi, Jorge (2003), *El fin de la locura*, Barcelona: Seix Barral.

Quevedo se ve inmerso en el medio de una batalla campal desigual y en el delirio de un enfrentamiento incomprendido para el personaje. A medida que la acción avanza y Quevedo se involucra en el movimiento estudiantil, adoptando sus propuestas, el protagonista domina el escenario novelesco y deja de ser un títere en las manifestaciones a las que acude.

En el segundo capítulo, "Si Althusser permanece en cura de sueño el movimiento de masas va bien", las referencias temporales se reducen a alguna nota dispersa, aunque podemos discernir que se desarrolla entre el verano de 1968 y noviembre de 1971, principalmente en Francia, aunque también en otras localizaciones relacionadas con la izquierda revolucionaria, en concreto Cuba y Chile, lugares a los que Quevedo viaja siguiendo la estela de Claire Vermont, una joven activista de la que está enamorado. La contextualización espacio-temporal que rodea la acción narrativa se especifica en fechas significativas, como el 2 de octubre de 1968, día de la matanza de Tlatelolco en México. Además, la inconcreción temporal también es la nota dominante del tercer capítulo, ya en la segunda parte, "Quevedo por Quevedo", que se extiende por París en la década de los 70. El arte y la estética de su recepción es el tema que domina esta parte de la obra, en la que el personaje se adentra en otros escenarios de la capital francesa, sus galerías de arte principalmente, pero también otros ambientes sórdidos relacionados con el sexo, el sadomasoquismo y la violencia. Este enclave perfilado por Volpi sirve para enmarcar la relación que mantienen Quevedo y Claire, dominada por el rechazo de la joven y su tendencia a la violencia vinculada al arte.

La fragmentación del discurso literario del cuarto capítulo, "Microfísica del poder", viene acompañada de una especificación espacio-temporal más precisa. El escenario que domina la acción es México, país originario de Quevedo, al que regresa después de su estancia en Europa, pero la polifonía de los diferentes documentos que atomizan la narración diversifica los espacios y mezcla los tiempos. Las referencias temporales se entremezclan, los artículos de Quevedo desde Chiapas, fechados desde diciembre de 1988 hasta junio de 1989, aparecen entre otras noticias periodísticas de 1983 o 1985, cartas de Claire de 1986 o fragmentos del diario de Christopher Domínguez Michael de 1989. Asimismo, debo indicar que la acción novelesca, según se deduce de los documentos del último capítulo, finaliza más allá del 10 de noviembre de 1989, día en el que fallece el protagonista; existen al respecto dos textos que se localizan en un futuro póstumo, una entrevista a su ex mujer Leonora y su hija Sandra, fechada el 20 de mayo de 1990, y una reseña sobre una de sus obras, firmada el 30 de diciembre de 2003. La dispersión figurativa

del cronotopo del último capítulo de *El fin de la locura* alcanza la esfera espacial en la que, al margen del contexto general en el que se desarrolla la acción, el país mexicano, se especifican pocos lugares exactos, como la región chiapaneca. En este caso, el discurso novelesco trasciende el espacio geográfico y adquiere notabilidad en el papel impreso y los numerosos documentos que dan fe de los últimos años del protagonista. Ocosingo, Oventic, la Selva Lacandona o el Penal de Cerro Hueco, todos ellos lugares pertenecientes a Chiapas, aparecen en un segundo plano, meras referencias perdidas en titulares periodísticos, así como Lagos (Nigeria), Mogadiscio (Somalia) o Brazzaville (Congo), lugares desde donde escribe Claire, pero cuya importancia queda relegada a señalizar el itinerario de la activista, sin que ninguno de ellos sean relevantes para el discurso literario como lo es París en los otros capítulos.

No será la Tierra recupera la precisión cronotópica de *En busca de Klingsor*; la secuencia de los hechos, al margen del comienzo ex abrupto que se sitúa al final de la trama, está ordenada cronológicamente desde 1929 hasta el 31 de diciembre de 2000. Si la obra se estructura en tres partes, cada una de ellas presenta una durabilidad diferente; la primera se desarrolla a lo largo de cincuenta y seis años, la segunda en seis y la tercera en nueve, una disimilitud organizativa que se debe a la exposición de las experiencias de los personajes en el decurso narrativo. La novela, como tendré ocasión de señalar en el apartado siguiente, se organiza como una obra teatral y se fragmenta en exposición, nudo y desenlace. Esta disposición estructural afecta a la unidad temporal, que en el primer acto se retrotrae a los antecedentes familiares de las tres mujeres protagonistas, 1929 en el caso de Irina y Jennifer, y 1956 en el de Éva Halász, de forma que la secuencia temporal se extiende en el tiempo al resumir las vicisitudes personales que contextualizan el nacimiento de cada una. Otra nota característica de la composición de la obra es la especial atención que Volpi presta a los escenarios narrativos, a los países de procedencia de los personajes como entidades culturales que determinan su carácter y los convierten en arquetipos de una identidad concreta. Según esto, Irina queda vinculada, por educación y postura vital, a la URSS y al comunismo como ideología, y su papel a lo largo de la novela representa la nostalgia de una nación que nunca pudo ser, acosada por el caos y la corrupción de sus dirigentes. Por el contrario, Jennifer se identifica con la hegemonía económica y política de Estados Unidos, aspecto reforzado por su trabajo como funcionaria del FMI, una entidad económica que simboliza el poder financiero por antonomasia de la cultura neoliberal asentada en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, la imagen de tal hegemonía es desgastada por los fracasos de Jennifer en

escenarios tan representativos como Zaire, México o la propia Rusia, caracterizados todos ellos por la corrupción que impide desarrollar las medidas financieras propuestas para impulsar las economías locales. Nos hallamos, por tanto, ante un juego dicotómico que relaciona las dos caras de una cultura basada en el realce de los mercados y la especulación bursátil, pero que al mismo tiempo posibilita otro tipo de existencia, de carácter solidario y reivindicativo de los derechos humanos universales, que germina en los márgenes político-económicos, papel que interpreta Allison Moore en oposición a su hermana Jennifer. En relación con este personaje aparecen localizaciones "alejadas" del eje predominante en la esfera internacional, como el barrio homosexual de Height en San Francisco, el atolón Mururoa en la Polinesia Francesa o la emblemática franja de Gaza en Cisjordania como símbolo del activismo.

Por otra parte, la científica húngara Éva Halász, que abandonó su país al poco de nacer debido a un enfrentamiento civil, marca su existencia por medio del desarraigo familiar y el rencor contra los soviéticos por invadir su país. Su marcado anticomunismo le sitúa como el personaje más adecuado para encontrarse en Berlín el 10 de noviembre de 1989, momento en el que cae el Muro[159], y su postura existencial, unida a una concepción cientificista de la vida, parece estar condicionada por esta experiencia. Similar es el caso de Yuri, el narrador de la obra, asociado a países de la antigua Unión Soviética, como Azerbaiyán o Afganistán, desde los que expresa el proceso de ruptura, los enfrentamientos civiles y los conflictos derivados de una secesión que anuncia la caída de todo el sistema comunista. Ambos, más si cabe en el caso del narrador, son ejemplos de un punto de vista desde la periferia que actúa de contrapunto de los discursos de poder hegemónicos, como el ruso, en este caso.

La homogeneidad de la expresión temporal se mantiene en el segundo acto, dividido en siete capítulos que resumen la trama novelesca según los años, desde 1985 a 1991. En cada uno de ellos las referencias espacio-temporales se atomizan en subapartados centrados en cada uno de los personajes y su localización exacta. Tomemos como ejemplo 1986 y las once secuencias en las que se divide para apreciar la complejidad con la que Volpi diversifica los escenarios en los que se envuelven los personajes:

1. Isla Merrit, Estados Unidos de América, 28 de enero, 1986.

[159] Nótese que la caída del Muro de Berlín aparece en las tres novelas de la *Trilogía* como un momento de especial relevancia. En *En busca de Klingsor* sirve como referencia temporal para finalizar la novela y la vida de Links; en *El fin de la locura* se identifica también con el fallecimiento del protagonista, Aníbal Quevedo, y con el fin de toda una ideología identificada en la obra con la locura; y en *No será la Tierra* la caída del Muro viene a confirmar el desenlace de un gigante en decadencia.

2. Rahway, N. J. y Washington, D. C., Estados Unidos de América, 20 de marzo, 1986.
3. Berlín Oeste, 6 de abril, 1986.
4. Bakú, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, 26 de abril, 1986.
5. Ciudad de México, Distrito Federal, 8 de julio, 1986.
6. Sverdlovsk, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, 14 de septiembre, 1986.
7. Nueva York, Estados Unidos de América, 29 de septiembre, 1986.
8. Washington, D. C., Estados Unidos de América, 28 de noviembre, 1986.
9. Moscú, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, 22 de diciembre, 1986.

Los epígrafes señalados, cada uno centrado en un lugar diferente, ponen de manifiesto la intención universalista a la que tiende Jorge Volpi en la *Trilogía* y el cronotopo bajtiniano al que se refería Padilla anteriormente, que aspira a señalar todos los lugares y tiempos, pero ninguno a la vez. Tal pretensión adquiere en *No será la Tierra* una mayor perfección que en el resto de novelas; las unidades espacial y temporal se globalizan y dispersan, se extienden en múltiples direcciones como si formaran una extensa red en expansión por el mundo, una metáfora de un concepto cibernético interpretado por el escritor mexicano en la novela, la teoría de control y de sistemas, del que surge la mayor revolución social de la historia, Internet. Así pues, la obra, en su exceso de ramificaciones contextuales y figurativas, se caracteriza por una distorsión que no es "sino un remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya massmediatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempo y lugares, roto por exceso de ligamentos" (Padilla, 2002: 217).

Por su significado dentro de la obra, destacan dos localizaciones especiales; la primera de ellas aparece destacada en el preludio, "Ruinas (1986)", sobre el desastre de Chernóbil, mientras que la segunda se sitúa en la parte final, en el capítulo "Réquiem", centrado en Vladivostok en el año 2000. La explosión atómica de Chernóbil es la metáfora utilizada por Volpi para contextualizar la acción narrativa de la caída de la Unión Soviética. El accidente se describe detalladamente como una sucesión de negligencias que desembocan en la fatal explosión del reactor cuatro de la central nuclear, así como las posteriores labores de descontaminación, evacuación de la población y la inoperante reacción de las autoridades, todo ello marcado por una atmósfera de podredumbre que, en

realidad, domina el discurso novelesco[160]. El reactor nuclear se animaliza para narrar el desastre atómico y se convierte en una bestia enfurecida que escapa de su prisión para devastar todo a su paso, una forma de representar el simbolismo de la URSS, un gigante hecho pedazos cuya descomposición política y social ya era evidente en tiempos de la catástrofe. No obstante, en la novela, cuando la secuenciación de los hechos llega hasta 1986, Yuri actúa de transmisor y crítico de acontecimientos históricos sobre el progresivo derrumbe de la Unión Soviética, entre ellos, el 26 de abril, desde Bakú, reflexiona sobre lo ocurrido en la central nuclear, una desgracia descrita como "la podredumbre que heredarían nuestros hijos, los cadáveres sin nombre, los miembros amputados, la sequedad, el olvido" (Volpi, 2006: 217). El lento proceso de descomposición del país soviético se afianza con la explosión atómica, un hecho que marca un antes y un después en la historia de la nación, como percibe Yuri: "este día dejaríamos de ser un imperio, una amenaza (otro ogro diáfano), y nos convertiríamos en ropavejeros, recolectores de basura, pedigüeños" (Volpi, 2006: 220). La herencia putrefacta mencionada por el narrador se hace efectiva en otro de los personajes de *No será la Tierra*, Oksana, hija de Arkadi e Irina y representante de una nueva generación cuyo futuro es negado. Cuando la joven abandona su hogar y se traslada a Vladivostok, la ciudad porteña del extremo este ruso, ésta es calificada en la novela como "dársena fantasma" (Volpi, 2006: 492); el ambiente tétrico y oscuro que envuelve la acción se evidencia en que Oksana, como ella reconoce, vive en "la antesala del infierno", en un lugar que "no pertenecía al mundo" (Volpi, 2006: 492), una alegoría del Apocalipsis interior del personaje, pero también de toda una ideología que desaparece con el fin de un imperio en las palabras de la joven rusa: "La muerte planea sobre nosotros" (Volpi, 2006: 492). Ella misma es la voz con la que baja el telón interpretado por Volpi cuando escribe en su cuaderno que Vladivostok es "el último puerto del mundo, […] el extremo de la civilización, el fin del mundo" (Volpi, 2006:496), un escenario en el que el escritor plantea la destrucción final representada a lo largo de la *Trilogía*, quizás tan solo para comenzar de nuevo.

[160] La novela comienza con un imperativo, "¡Basta de podredumbre!" (Volpi, 2006: 15), que caracteriza a la Unión Soviética como sistema político e ideológico. Irina, como ciudadana rusa, no acepta el ingreso de su país en una economía de mercado y su postura sirve de crítica al comunismo como organización social truncada en su viabilidad práctica: "Lo peor de la Unión Soviética era que jamás había existido: la distancia entre el discurso de sus dirigentes y la realidad cotidiana era abismal. […] En los hechos, el ciudadano común no poseía nada –ni siquiera libertad–, la economía era un desbarajuste, la *nomenklatura* acaparaba los privilegios y la podredumbre ahogaba cualquier esperanza de mejora" (Volpi, 2006: 385). De hecho, en uno de los últimos capítulos de la novela, en una escena compartida por Yuri y Éva, justo antes de que la asesine, el ambiente está dominado por un hedor a podredumbre que remite a un Apocalipsis personal e íntimo.

La unidad espacio-temporal de la *Trilogía* sigue los presupuestos del *Crack* en cuanto a localizaciones múltiples y dislocaciones temporales que dificultan la recepción de las tres obras. Volpi es fiel a su deseo de universalizar sus historias y ambientarlas en escenarios que no necesariamente tienen que ver con su país de origen. De hecho, los elegidos para este proyecto literario resultan ser muy significativos dentro del imaginario cultural de los lectores: Alemania durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, París del 68 y Latinoamérica, EE.UU. y Rusia en el auge del capitalismo y la globalización y la caída del comunismo. Estos escenarios, según las teorías de Bajtín, son muy precisos y condicionan la lectura en la recepción crítica de las diferentes tramas. Asimismo, Volpi abarca la historia de todo un siglo desde el momento en el que en *En busca de Klingsor* ubica el nacimiento de su personaje Gustav Links en 1905 y cierra *No será la Tierra* el 31 de diciembre de 2000, último día del año, del siglo XX y del milenio. Entre medias, saltos temporales, simultaneidad de escenas siguiendo recursos cinematográficos y fechas muy significativas de la Historia que son determinantes para los personajes. En definitiva, todos los tiempos y ninguno, todos los lugares y ninguno: el cronotopo cero apostillado por Padilla en relación al *Crack* es llevado a la práctica por Jorge Volpi en las páginas de su Trilogía.

2.3.2. La arquitectura de tres novelas totales.

La estructura de la *Trilogía* presenta un común denominador asentado en la incorporación de la temática novelesca como eje ordenador del discurso literario, un principio que hace que *En busca de Klingsor* adecúe su forma a la de un tratado científico, *El fin de la locura* representará la ideología y la forma de escribir de los estructuralistas, Lacan, Althusser, Barthes o Foucault, y *No será la Tierra* adoptará la estética teatral y supondrá una incursión en el lenguaje y los principios de la Inteligencia Artificial. Paralelo a la variedad formal y estilística de cada novela, las tres presentan recursos semejantes en cuanto a su estructura, como un comienzo *in extrema res* y una estructura circular de influencia nietzscheana. La sistematización que reflejan los índices correspondientes se encuentra en sintonía con la temática novelesca, de forma que todas ellas presentan un prefacio, un prólogo y un preludio respectivamente, significativos a la hora de contextualizar la acción narrativa de cada una de las novelas. En *En busca de Klingsor* el prefacio está firmado por el profesor Gustav Links, matemático de la Universidad de Leipzig, el 10 de noviembre de 1989, y en él describe cómo Hitler visiona en una cinta

cinematográfica los ajusticiamientos de los implicados en la Operación Valkiria, cuyo objetivo era acabar con la vida del dictador y dar un nuevo rumbo a la política alemana. Esta escena le sirve al narrador como hilo conductor de su historia personal al ser testigo de los hechos, de suerte que el lector descubre que el relato está localizado en el pasado y permeabilizado por el punto de vista de Links. El mismo recurso es utilizado por Aníbal Quevedo, protagonista de *El fin de la locura*, cuando en el prólogo aparece una misiva suya destinada a una segunda persona aún desconocida y que, curiosamente, está fechada también el 10 de noviembre de 1989, una fecha significativa en el contexto histórico por ser el día de la caída del Muro de Berlín. Si la historia de Links, reconvertida en tratado científico, pretende ser una justificación vital ante la proximidad de la muerte, en la carta manuscrita Quevedo manifiesta la posibilidad de que sus palabras le salven de sus delitos. Al margen de esta coincidencia, el comienzo *in extrema res* es más acusado al iniciarse el primer capítulo de la novela, cuando Quevedo amanece en una sucia habitación de un hotel parisino aquejado de una amnesia que le impide recordar por qué se encuentra en ese lugar. Por último, la novela que cierra la *Trilogía*, *No será la Tierra*, participa de la misma estrategia narrativa y da comienzo con un preludio titulado "Ruinas", fechado en 1986, en el que se personaliza –o bestializa– la explosión del reactor nuclear de la central de Chernóbil. Una vez presentada la obra, ésta nos sitúa al final de los acontecimientos, el 30 de diciembre de 2000, y la lectura, ordenada después cronológicamente, supone una reconstrucción de los hechos que nos retrotrae al conocido desenlace.

En este comienzo homogéneo de las tres novelas existe otra cualidad que las relaciona, lo que Macarena Areco identifica como "novelas de los sentidos o, más bien, de negación de los sentidos" (Areco, 2007: 302)[161], en el sentido de que las tres empiezan con un imperativo relacionado con una capacidad sensitiva determinada. *En busca de Klingsor*, por ejemplo, comienza con "¡Basta de luz!" (Volpi, 2004: 11), una orden de Hitler a sus subordinados que, simbólicamente, equivale a la oscuridad y al Mal mismos, a su presencia constante en la novela, envuelta en un mar de tinieblas, como se deduce del primer párrafo y la relación de Hitler con lo más tenebroso del ser humano: "Sus palabras, ácidas y envejecidas, provocan que el mundo regrese, por un instante, a la fría edad de las tinieblas. El espacio que lo rodea es como una gota de tinta china en el cual la penumbra queda acentuada por el silencio […]. Obedientes, incluso los relojes han enmudecido" (Volpi, 2004: 11). Prueba de esta teoría lo demuestra el comienzo de la entrevista entre Gustav

[161] Areco, Macarena (2007), "Entrevista con Jorge Volpi: sobre el enigma del compromiso del intelectual en el lado de allá y en el de acá", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, nº 218, enero-marzo, pp. 299-311.

Links y su médico en la tercera parte de la novela: "¿Puede encender esa luz?" (Volpi, 2004: 443). En ese momento de la narración, localizada en 1989, Links se presta a hacer recuento de su siglo, del Mal que se esconde en uno de los periodos más trágicos de la historia de la humanidad, el horror oculto tras la dictadura nazi. Cercana la muerte, Links se muestra firme en arrojar luz y claridad sobre ese oscuro pasado, una luz que como Volpi afirma "es todo, la iluminación, la modernidad" (Areco, 2007: 302), aunque en el contexto marcado por la incertidumbre que rodea a la obra tal luz es relativa y, según Links, con fecha de caducidad:

> Ahora que todos entonan el himno por el final de los tiempos, por la purificación de la humanidad y por el cese definitivo del horror –hace más de cuarenta años se suicidó Hitler y hace apenas unos días la Unión Soviética ha comenzado a hacer lo mismo–, no me queda sino creer que esta alegría no ha de durar mucho tiempo. Es demasiado sospechoso que de pronto el mundo esté de acuerdo, reservando para los criminales del pasado todas las culpas del presente. Siento parecer aguafiestas, pero lo único que puedo hacer ahora, lo único que pude hacer entonces es conservar el consuelo de que no hay nada definitivo, de que mi papel en la historia nunca quedará definitivamente fijado, de que siempre existirá una posibilidad –antes se le llamaba esperanza– de que todo, absolutamente todo, no haya sido más que un error de cálculo. Y, entonces, la historia empezará de nuevo. (Volpi, 2004: 534)

Es innegable la referencia implícita al mito del eterno retorno de Nietzsche, a un tiempo circular presente en toda la *Trilogía*, como indica Volpi: "a mí esta idea nietzscheana me encanta como recurso estilístico, no es que yo crea necesariamente que el tiempo es circular, pero me parece que estructuralmente funciona muy bien y, en general, esa estructura circular se repite en las tres novelas" (Areco, 2007: 301). Tal es así que *El fin de la locura* muestra la misma analogía en cuanto a la presencia del imperativo al comienzo: "¡Basta de ruido!" (Volpi, 2003: 19). La descripción de la escena que se desarrolla a continuación sitúa a una voz protagonista hostigada por un gentío que vocifera enfurecido, tanto que le "perforaba los tímpanos como un disparo a quemarropa" (Volpi, 2003: 19). Lo que en un principio son leves balbuceos pronto se transforman en unos alaridos precisos: "Al taparme los oídos y anhelar una rápida sordera comprobé que mis manos no frenaban las ondas expansivas; si bien esos rebeldes detestaban las reglas, en cambio aullaban al unísono" (Volpi, 2003: 19). El ruido, como la luz en *En busca de Klingsor*, adquiere un contrasentido que se especifica en la trama novelesca de *El fin de la locura*, en el análisis de la izquierda revolucionaria que estalla en mayo del 68. Serán las manifestaciones estudiantiles, las asambleas y reuniones de aquellos años, todas esas voces las que se engloben bajo ese ruido ensordecedor, pero también serán las palabras de los

intelectuales y teóricos de la revolución las que se unan a los rebeldes y formen ese gran grito que hizo temblar no sólo diferentes escenarios europeos, sino también algunos países hispanoamericanos. Si en Europa se recopilaron los principales textos de la izquierda revolucionaria y el enfrentamiento con el poder se realizó desde una perspectiva más teórica, Hispanoamérica fue un escenario real en el que la izquierda se vio envuelta en los mismos mecanismos represivos que la derecha más tradicional, y el poder se revela aquí como un fin en sí mismo en el que la revolución social emprendida en su contra no simboliza más que el ruido al que se refiere el inicio de la novela. Si relacionamos esta idea con el título de la obra, *El fin de la locura*, el ruido se identifica con la locura y ésta, a su vez, con la izquierda revolucionaria; en este caso, la lectura incita a una reflexión acerca de "si la locura es positiva o negativa" (Areco, 2007: 302), una reflexión que, al igual que la primera novela de la *Trilogía*, desemboca en una ambigüedad manifiesta.

En *En busca de Klingsor* es la vista, en *El fin de la locura* el oído y *No será la Tierra* utiliza en su analogía estructural el olfato: "Basta de podredumbre" (Volpi, 2006: 15). El desastre atómico de Chernóbil en 1986, la falta de respuesta y responsabilidad de los dirigentes implicados, así como el oscurantismo del gobierno a la hora de dar a conocer la trágica noticia a la comunidad internacional son indicios del fantasma real en el que se había convertido la URSS, las ruinas de su pasada grandeza. El inmenso sarcófago de hormigón que sirve para contener lo que queda del reactor explosionado simboliza el fin del comunismo y de toda una época y la podredumbre se relaciona con las ruinas de un sistema económico fallido que semeja un cadáver en descomposición. El comunismo y el capitalismo como sistemas económicos, la búsqueda de la esencia de lo humano, el Mal como fuerza que todo lo devora y las pasiones humanas infértiles y dañinas, la podredumbre, en fin, se extiende a todos los niveles textuales y ejes temáticos y, según la estructura circular que también define a esta novela, la podredumbre domina las escenas finales, cuando la tragedia que desencadena la redacción de la obra por parte de uno de los protagonistas está próxima a suceder: "¿Hueles eso?, me preguntas, ¿esa podredumbre? Ha de ser un animal muerto, te respondo" (Volpi, 2006: 514). La mención del animal muerto es inequívoca, no solo por remitir al propio narrador de la obra, Yuri Mijáilovich Chernishevski, condenado por asesinato, sino porque también nos retrotrae al comienzo de la novela, en el que, durante la narración del desastre de Chernóbil, la descripción del reactor se animaliza y semeja un monstruo fuera de control que ha de ser neutralizado

sepultándolo debajo de miles de toneladas de hormigón[162], una metáfora de la caída de un imperio, de una época histórica crucial para el ser humano, que le sirve a Volpi para cerrar su crónica particular sobre el siglo XX.

Asumidas las características estructurales que las tres novelas de la *Trilogía* tienen en común, desarrollaré en este apartado los rasgos específicos de cada una de ellas teniendo en cuenta como premisa que la temática influye decisivamente en el plano formal y estilístico. De ello se deduce que *En busca de Klingsor* se construye conforme a los paradigmas científicos del siglo XX y al tiempo que la física cuántica relega al sistema newtoniano, la obra gana en ambigüedad y caos. *El fin de la locura* es la novela que mayores diferencias muestra al presentar cuatro apartados con distintos estilos; en realidad, lo que Volpi hará será imitar la forma de escribir de los estructuralistas protagonistas de cada uno de ellos, asimilar su pensamiento y reproducirlo a nivel textual según se trate de Lacan, Althusser, Barthes o Foucault. Por fin, *No será la Tierra* se desdobla entre una estructura teatral en tres actos y elementos pertenecientes a la IA, como la retroalimentación o reorganización de sistemas, así como mutaciones genéticas relacionadas con la temática del genoma humano. En cualquier caso, la experimentación formal es una constante en la novelística de Volpi, en especial en este proyecto narrativo, y demuestra cómo el escritor no se adscribe a un único estilo, sino que busca nuevos cauces expresivos de acuerdo a ese afán de conocimiento que guía su quehacer literario.

2.3.2.1. *En busca de Klingsor* o la aritmética del infinito.

La primera novela de la *Trilogía* narra una investigación detectivesca en la que dos científicos, un físico y un matemático, tratan de dar con la identidad del enigmático Klingsor, nombre en clave para señalar al responsable del programa atómico y científico de la Alemania nazi. La acción se focaliza en un periodo turbio y convulso de la historia del siglo XX, la Segunda Guerra Mundial, en la que aparece una larga nómina de científicos relevantes que con su trabajo contribuyeron al desarrollo de un nuevo paradigma que clausuró el punto de vista newtoniano de la ciencia. La arquitectura literaria que Volpi diseña en torno a la obra refleja esta temática de dos maneras diferentes, mediante una configuración literaria semejante a la de un tratado científico y reflejando los paradigmas científicos del siglo XX en la estructura. Según esto, la configuración interna se organiza

[162] "Los latidos del monstruo no tardaron en alcanzar los seiscientos megavatios y en un santiamén tuvo fuerzas suficientes para destrozar los muros de su celda. Sus rugidos cimbraban los abetos de Prípiat como si mil lobos aullasen al unísono. La arena crepitaba y el acero se cubría de pústulas". (Volpi, 2006: 17)

como si de un ensayo científico se tratase, con una segmentación en leyes, hipótesis y disquisiciones. Cada uno de los tres libros de los que está compuesta la obra comienza con una serie de tres leyes relevantes en el nivel metaficcional de la novela que remiten, respectivamente, al "movimiento narrativo", el "movimiento criminal" y el "movimiento traidor". Eloy Urroz confirma esta hipótesis al señalar la correspondencia de la novela en ese segundo nivel metanarrativo con el tratado científico escrito por el narrador, titulado "*Tratado sobre la aritmética del infinito, en el cual se discute la naturaleza de la Historia, del Destino y del Azar según los principios de la Física cuántica, por el Señor Profesor Gustav Links, Matemático de la Universidad de Leipzig*" (Urroz, 2000: 228)[163]. Es necesario señalar que en la primera versión de *En busca de Klingsor* la novela llevaba por título precisamente *La aritmética del infinito*[164] y Bacon era en realidad un científico mexicano de nombre Jorge Cantor[165]. En aras de una mayor verosimilitud, la versión definitiva introdujo una serie de cambios que eliminaban el título ensayístico inicialmente previsto y situaban al personaje Francis P. Bacon en Estados Unidos. Pero la elección de esta división tripartita remite al contexto científico de la obra, en concreto a las leyes del movimiento o la dinámica de Newton; la primera de ellas, la ley de la inercia, especifica que un cuerpo mantiene un movimiento uniforme a no ser que se le imprima una determinada fuerza que le obligue a cambiar su estado; la segunda, la ley de la fuerza, establece que el cambio de movimiento anterior es proporcional a la fuerza motriz impresa sobre el cuerpo y que siempre ocurre en línea recta; y la tercera, la ley de acción y reacción, señala que a cada acción le sigue una reacción igual y contraria.

Una vez planteada esta referencia habría que preguntarse si la implicación de las leyes newtonianas en el decurso literario es una mera alusión que refuerza el contenido científico de la obra o si por el contrario la trama novelesca acusa de algún modo el uso de este recurso. En mi opinión, estas leyes coinciden con algunas escenas de *En busca de Klingsor* en las que la acción narrativa parece referirse a los enunciados de la teoría de Newton; esto se hace evidente en la ley de la inercia del primer libro, que se aplica al equilibrio de las vidas de Bacon y Links antes de conocerse (movimiento uniforme) hasta

[163] Según Urroz, el título es una parodia del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein y del *Quijote*, entre otros. (Urroz, 2000: 228)

[164] De hecho, Volpi afirma que el título de *En busca de Klingsor* lo puso Guillermo Cabrera Infante en calidad de jurado del Premio Biblioteca Breve 1999 "porque le pareció que el que tenía la novela originalmente era horrible" (Areco, 2007: 305). "La aritmética del infinito" sigue presente en la obra como título de uno de los capítulos.

[165] El campo de estudio de Gustav Links en la novela es el "problema del continuo" del matemático Georg Cantor de finales del XIX. A pesar de desechar la idea de relacionar a Bacon con este científico, su papel en la novela sigue remitiendo a otra figura preeminente de la historia de la ciencia, Francis Bacon.

que una fuerza exterior les conduce a un cambio determinante: en el caso del joven teniente estadounidense será el desmoronamiento de su vida personal a la par que abandona el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton en el que trabaja e ingresa en el ejército; Links, por su parte, se casará con Marianne al mismo tiempo que su amigo Heinrich von Lütz con Natalia y su amistad se rompe cuando éste se alista en el bando nazi. La ley de la fuerza en el segundo libro evidencia los cambios vitales de los personajes según los incidentes que motivaron su nuevo rumbo; Bacon aterrizará en la Europa de la Segunda Guerra Mundial con la misión de detener a los científicos implicados en el proyecto atómico alemán y, posteriormente, de dar con la identidad de Klingsor. En cambio Links, aprovechando la ausencia de su amigo Heinrich, participa en una relación a tres bandas junto con su esposa Marianne y Natalia, de la que se acaba enamorando. La tercera ley supone una reacción proporcional a la acción primera y, por tanto, los protagonistas sufren un revés en respuesta a sus decisiones de la primera parte; según esto, Bacon identifica como Klingsor a Gustav Links y lo "vende" a los rusos como prueba de amor hacia Irene, espía al servicio de los soviéticos, pero a cambio está condenado a desconfiar de ella por su implicación interesada a lo largo de la investigación. Peor aún es la reacción que padece Links cuando Heinrich le perdona por traicionarle con su mujer pero pierde a ambos cuando son asesinados en respuesta a su implicación en la Operación Valkiria y también a su mujer Marianne, que se suicida debido a las dimensiones de la tragedia. En definitiva, la incorporación de elementos científicos en la obra, como las leyes de la dinámica de Newton, no solo se circunscribe a referencias o alusiones cruzadas, visibles en la arquitectura novelesca, sino que también alcanza un segundo nivel en el que la acción de los personajes se corresponde con las citadas leyes.

Al margen de estas consideraciones, como se indica en el título de Links, "según los principios de la Física cuántica", la novela se asienta en una estructura que se basa en dos modelos científicos diferenciados, sustentados en la razón y el caos respectivamente. El "Libro primero" divide la acción en partes –al margen siempre de las leyes iniciales–, las correspondientes a la biografía de Bacon y Links y aquélla en la que se encuentran. La particularidad de esta narración es que sigue los principios del sistema newtoniano tradicional y mantiene un orden cronológico regido por la ley de causa y efecto. En el "Libro segundo", centrado en la investigación de Klingsor, aparece la subjetividad del narrador, que permea su punto de vista e introduce la incertidumbre en el discurso, según el nuevo paradigma científico que releva al anterior, la física cuántica y la aparición del caos y el azar como elementos que distorsionan la realidad. Este proceso de ruptura se

evidencia en el "Libro tercero" y en el "fatal" principio de la indecibilidad que lo rige, la imposibilidad de creer en un relato contaminado por una primera persona que tiende

> hacia la incertidumbre [que] subvierte las nociones argumentales de 'exposición'/ 'nudo'/ 'desenlace' que parece seguir el texto *a priori*, permitiendo en su lugar la creación de un relato eminentemente borgeano donde se niega todo concepto de orden lógico, con el trasfondo de un derrumbe de los valores absolutos de conocimiento y la imposibilidad de ofrecer explicaciones totalizadoras sobre el universo[166]. (Regalado, 2009: 393)

Paradójicamente, el universo total al que aspira Volpi en la novela es desmitificado en el discurso novelesco, que se fragmenta en medias verdades y nos conduce, afirma Urroz, al "incisivo desmantelamiento volpiano del mundo lineal, histórico, lo mismo que la desarticulación de los falsos presupuestos de Utopía y civilización" (Urroz, 2000: 236). Pero Volpi no solo utiliza recursos de disciplinas como la científica para construir su obra; es frecuente en el conjunto de la *Trilogía* que cada una de las estructuras se vea influenciada por las de una temática o mecanismo literario. En este caso, *En busca de Klingsor*, además del sustrato científico, también utiliza un recurso cinematográfico concreto basado en el péndulo y su movimiento basculante que permite una superposición de planos pertenecientes a localizaciones y tiempos diferentes. Según esto, las escenas relativas a Bacon y Links oscilan entre sí y se superponen continuamente a lo largo de la obra siguiendo un esquema muy preciso que se desdobla en dos guiones que dislocan la linealidad temporal.

Teniendo en cuenta los marcos contextuales que dirigen la arquitectura de *En busca de Klingsor*, la novela presenta una estructura tripartita en tres libros diferenciados, cada uno de los cuales está dividido en siete, dieciséis y once capítulos respectivamente. Dejando de lado por ahora el contenido científico al que remiten los títulos de cada capítulo, como sabemos éstos presentan un movimiento pendular que segmenta la narración y la unidad temporal y contribuye a atomizar el discurso literario en aras de una ambigüedad narrativa que crea una atmósfera lúdica en torno al lector, que se ve envuelto en las técnicas narrativas de códigos novelescos como el detectivesco o la novela de folletín. En esta novela el narrador de la misma, Gustav Links, expone su punto de vista respecto al discurso literario y presenta al otro personaje protagonista, Francis P. Bacon, mediante una serie de cinco hipótesis tituladas en su conjunto "De la física cuántica al

[166] Carmen Ruiz Barrionuevo señala a este respecto que la estructura tripartita de *En busca de Klingsor* se relaciona con la tradicional división aristotélica de presentación, nudo y desenlace, pero aun así también existe ese segundo nivel de lectura señalado por Regalado en el que el narrador, Gustav Links, impone un rigor científico que ha de ser tenido en cuenta en la percepción de la novela.

espionaje", que sitúan al personaje en un pasado vital determinante para el presente de la narración. Una vez presentado Bacon, el discurso oscila de nuevo hacia la primera persona y la "Breve disquisición autobiográfica" repasa la vida de Links desde su infancia hasta los albores de la Segunda Guerra Mundial. La estructura pendular deriva finalmente hacia el momento en el que Bacon, responsable de una investigación militar, entra en contacto con Links y juntos se embarcan en la misión de desentrañar la identidad del enigmático Klingsor.

El libro segundo se organiza alrededor de dos líneas temáticas, la investigación policiaca llevada a cabo por ambos científicos y las vicisitudes de Links entre los años 1937 y 1947, en los que da a conocer detalles de su matrimonio con Marianne, el triángulo amoroso entre ambos y Natalia, la esposa de su mejor amigo, Heinrich von Lütz, la implicación de este en la Operación Valkiria y todos los acontecimientos que desembocaron en el arresto de Links, la pérdida de sus seres queridos y su azarosa puesta en libertad. Como en el primer libro, estos dos ejes argumentales aparecen en la novela según el sistema pendular anteriormente descrito y están introducidos por un capítulo referido de nuevo a las leyes, en esta ocasión sobre el movimiento criminal. Al margen de estos capítulos introductorios de cada parte de la novela, cuyo análisis se sitúa en la esfera del narrador, se aprecia que los capítulos que siguen el transcurso de las investigaciones sobre Klingsor se centran en cada científico objeto de las pesquisas de Links y Bacon, como se deduce de los siguientes títulos, "Max Planck, o de la fe", "Johannes Stark, o de la infamia", "Werner Heisenberg, o de la tristeza", "Erwin Schrödinger, o del deseo", "Niels Bohr, o de la voluntad", títulos en los que se incluye una disyuntiva que remite a una cualidad del físico o a su labor científica. Por ejemplo, si de Stark se menciona la infamia es por su posicionamiento excesivamente influyente en el panorama científico alemán de la época nazi y el control que ejerció sobre el mismo, llegando incluso a despreciar a científicos de la talla de Einstein por considerarlos representantes de lo que él denominaba "ciencia judía".

Por otro lado, los capítulos referentes a la biografía de Links aluden a una doble significación; en primer lugar muchos de ellos de asocian a principios científicos desarrollados por alguno de los físicos que aparecen ficcionalizados en la novela y, en segundo lugar, contextualizan la trama novelesca y los avatares sufridos por Links mediante un código científico que, a la postre, vertebra estructuralmente la obra. "El juego de la guerra", por ejemplo, remite a juegos científicos del tipo Dilema del Prisionero u otros de suma cero a los que son aficionados físicos como von Neumann, uno de los

principales apoyos de Bacon. Asimismo, tal capítulo versa sobre el devenir de la Segunda Guerra Mundial, los movimientos realizados por el bando nazi y los correspondientes al bando aliado, aunque en la encrucijada de la macrohistoria y la microhistoria diseñada por Volpi en la *Trilogía*, el juego de la guerra se hace extensible a la vida personal de los personajes, al enfrentamiento entre Heinrich von Lütz y Links por el alistamiento del primero al ejército nazi. Pero también este capítulo tiene que ver con la relación a tres bandas entre Links, Marianne y Natalia que, envueltos en el caos de la guerra, inician en otro nivel una "guerra" particular, la dictada por sus instintos y pasiones[167]:

> De pronto, dejó de importarnos lo que pensaran los demás –y, algo todavía más grave, lo que pensábamos nosotros mismos–, dispuestos a seguir únicamente nuestros impulsos. Ya no éramos seres sociales, distinguidos y correctos, sino fuerzas en pugna, energías desatadas e incomprensibles arrojadas a un territorio agreste y desconocido. En semejantes circunstancias, nos plegábamos a los dictados de nuestros instintos, a nuestro desesperado anhelo por sobrevivir, a nuestra angustia y a nuestras sensaciones primarias, ajenos a las normas y las convenciones de los demás. Sólo nos dejábamos llevar por nuestras almas y por lo que creíamos entonces que era el amor, el amor verdadero… (Volpi, 2004: 301)

En "Los peligros de la observación" es el propio narrador el que proporciona la clave científica que vincula el concepto sugerido por el título y el contenido del capítulo. La teoría cuántica, a partir de 1925, demostró que el observador, al contrario que en la física newtoniana, modificaba el objeto analizado, es decir, "el científico había dejado de ser inocente: su visión bastaba para alterar el orden del universo" (Volpi, 2004: 320). Links, traslada su papel de científico y analista a la esfera personal y espía a su mujer Marianne y a Natalia mientras ellas mantienen relaciones sexuales, consciente de que su papel como observador puede modificar tal conducta al ser él mismo el que hace todo lo posible para que tales escenas tengan lugar[168] y se transformen en lo único que desea: ser incluido en la relación lésbica o, en términos científicos, modificar lo observado. El mismo desdoblamiento referencial tiene lugar en otros capítulos del libro segundo, como "La atracción de los cuerpos", que alude a un fenómeno físico y, al mismo tiempo, al primer encuentro sexual del triángulo amoroso formado por Links, Marianne y Natalia. La descripción que Volpi realiza de esta escena se relaciona con el concepto de *Cointidentia*

[167] Tal guerra se inserta en la teoría de la guerra genética establecida por Richard Dawkins en *El gen egoísta*, según la cual el ser humano es una máquina de supervivencia creada por su código genético, una temática que Volpi lleva hasta sus últimas consecuencias en *No será la Tierra*.

[168] "Yo mismo me había encargado de preparar la escena, como si fuese un director de teatro o el jefe de un laboratorio, y no podía quejarme de los resultados. Si de algo estaba seguro, era de que no iba a interrumpirlas, desbaratando el increíble cuadro que me había sido concedido contemplar. Durante el resto de la semana hice lo que estaba en mis manos para lograr que el milagro se repitiese cada tarde. Y, en cada caso me sentía más extraño y, a un tiempo, más feliz de haber provocado aquella reacción". (Volpi, 2004: 325)

oppositorum, relacionada con la necesidad del hombre de trascender y buscar lo ideal según un estado inicial ambiguo en el que se siente desgajado del otro, un intento por regresar a la totalidad mediante la experiencia de la multiplicidad. La escena, según esta idea, está envuelta en una atmósfera religiosa cuyo encuentro se define como "un milagro" en el que los tres pierden sus propias individualidades y adquieren una identidad "múltiple", visible en la siguiente descripción: "Por un momento, no importaba a quién pertenecía cada pierna, cada mirada, un fragmento de sexo, unos centímetros de piel: lo compartíamos todo, indiferentes y arrebatados, convencidos de que no hay fronteras entre aquellos que en verdad se quieren" (Volpi, 2004: 360). La totalidad a la que aspiran semeja a la de "una telaraña sin sexo que se precipitaba sobre sí misma, obnubilada por su propia hermosura" (Volpi, 2004:361) y en el momento de mayor clímax el trío renace con el universo mediante la Creación: "Nuestros abrazos eran las fuerzas primordiales en expansión; nuestros murmullos, el Verbo; y nuestro cansancio compartido, el reposo del séptimo día" (Volpi, 2004: 361).

"La paradoja del mentiroso" recupera el código científico al basarse en una paradoja atribuida a Epiménides, según la cual un cretense afirma: "Todos los cretenses son mentirosos". Según esto, Bacon recibe en su domicilio una nota firmada por el profesor Johannes Stark que concluye con la siguiente paradoja: "*Todos los físicos son mentirosos*" (Volpi, 2004: 363), e inicia un debate científico que enturbia el desarrollo de las pesquisas policiacas llevadas a cabo por Bacon y Links al sembrar la duda sobre las declaraciones de los científicos entrevistados (incluido el propio Links). Tal particularidad remite al Teorema de Gödel, que enuncia lo siguiente: "aun en el sistema más perfecto existirá *siempre* al menos una proposición que no puede ser verificada de acuerdo con las leyes de ese sistema… No es ni verdadera ni falsa, sino *indecidible*" (Volpi, 2004: 367), un teorema que se basa en la imposibilidad de llegar a conocer la verdad, temática central de *En busca de Klingsor*.

La biografía de Links mantiene la doble referencialidad en los títulos correspondientes, como "Las dimensiones del afecto", ambientada en Berlín en abril de 1941, en el que las dimensiones, término matemático, hace alusión de nuevo a las relaciones mantenidas por Links, Marianne y Natalia, e identificadas con dos dimensiones afectivas, el deseo y el amor. Esta causalidad es más evidente en "Reacción en cadena", sintagma que enuncia un fenómeno de la reacción nuclear del átomo, utilizado por Volpi para detallar las historias subsecuentes de la historia de amor folletinesca protagonizada por Links. Según el personaje, los *ménages à trois* con Marianne y Natalia esconden una

pasión oculta, su amor por la esposa de su mejor amigo, el germen de una doble traición, a su propia mujer y a Heinrich[169], de ahí la reacción en cadena a la que hace referencia el título, mucho más si tenemos en cuenta que, finalmente, Links ama a Natalia y ésta le corresponde haciendo efectiva dicha traición.

Será el capítulo titulado "El principio de incertidumbre" el que presente de forma más clara la doble relación que he venido desentrañando; el propio narrador, Links, hace mención de dicha analogía cuando afirma que tal principio físico, el de la incertidumbre, enunciado por Werner Heisenberg, "sólo se refería, en realidad, al elusivo mundo subatómico, no a los amores ambiguos, a las promesas rotas o a las traiciones venideras" (Volpi, 2004: 418). Tal afirmación da pie a una reflexión ensayística de mayor calado sobre el principio de incertidumbre y su teorización, pero también sobre su aplicación a la vida personal tanto de Links como de Bacon, a juzgar por la batería de preguntas retóricas de Links: "Bacon y yo habíamos sido presa de algo parecido al principio de incertidumbre. […] ¿Estábamos siguiendo el camino correcto? ¿Se trataba de una trampa? ¿O ni siquiera eso, sino de una simple equivocación?" (Volpi, 2004: 420). Los acontecimientos actualizan la tesis científica de Heisenberg en su adaptación a la microhistoria literaria; Links y Bacon mantienen un enfrentamiento acerca de la identidad de Irene, amante del segundo, que al final se revela como una espía de los rusos con el mismo fin que Bacon: dar identidad a Klingsor. Tal revelación siembra de dudas al joven teniente: "¡Era terrible! No poder confiar ni siquiera en la persona amada; peor aún: en la única persona por la que él lo hubiese abandonado todo, la ciencia y su trabajo, sus propias certezas, su vida" (Volpi, 2004: 426).

Para finalizar con esta doble referencialidad de los capítulos del segundo libro de la obra, "Las variables ocultas" retornan en un *flash-back* al Berlín de junio de 1943 en el que Links y Heinrich von Lütz mantienen una reunión sobre la conspiración de la Operación Valkiria para asesinar a Hitler. A pesar de las iniciales reticencias de Links, acaba aceptando la propuesta de su amigo y se une a los conjurados. Las variables ocultas, otro término científico, hacen referencia a los motivos no esclarecidos que llevan a Links a aceptar tal proposición, porque siempre había mostrado cierta indiferencia a los asuntos

[169] "Al principio nos veíamos dos veces por semana; poco a poco logré hacer que aquellas infaustas ceremonias fuesen menos frecuentes. Me di cuenta de que sentía celos –sí, celos– cuando Marianne acariciaba o besaba o seducía el cuerpo de Natalia, un cuerpo que sólo debía pertenecerme a mí. Era espantoso: marido y mujer enamorados de la misma persona, luchando entre sí para conquistarla, para complacerla, para arrebatársela el uno al otro. Desde luego, estos sentimientos permanecían en silencio, agazapados e incógnitos, pero no por ello eran menos poderosos; cada vez que los tres nos desnudábamos, éramos como bestias, guiñapos arrastrados por la corriente y por la inercia, átomos dispuestos a escindirse y a explotar a la mejor provocación". (Volpi, 2004: 416)

políticos y, de hecho, su enemistad con Heinrich tiene lugar cuando éste se adhiere a la causa nazi, de ahí que el lector sospeche sobre la implicación de Links en la conspiración contra Hitler y las causas que sustentan tal decisión.

El libro tercero, al igual que los anteriores, presenta la misma estructura descrita; comienza con un apartado de leyes correspondientes al movimiento traidor, según el cual "I. Todos los hombres son débiles. II. Todos los hombres son mentirosos. III. Todos los hombres son traidores", leyes que se construyen mediante la misma arquitectura lingüística que la paradoja de Epiménides y que conducen la trama hacia la indecibilidad del Teorema de Gödel, es decir, hacia la incertidumbre como principio vertebrador de la novela. A las leyes preliminares de la última parte de la obra le siguen diez capítulos que se estructuran mediante el movimiento pendular anteriormente descrito, de suerte que, como las dos partes restantes, se centra en dos líneas argumentales divergentes; la primera de ellas se engloba en lo que Volpi califica como "Diálogo", localizado en la ciudad alemana de Leipzig entre la inequívoca fecha del 5 y el 9 de noviembre de 1989[170]. Los interlocutores son Gustav Links, encerrado desde hace cuarenta y dos años en un hospital psiquiátrico y un joven médico de veintinueve años llamado Ulrich que se ha hecho cargo recientemente de su caso. Durante los días señalados mantienen una serie de conversaciones sobre la vida de Links y las razones de su encierro prolongado. En la primera de ellas, "Sobre los olvidos de la historia", Links se presta a relatar al médico los sucesos ocurridos durante el intento de atentado que Hitler sufrió el 20 de julio de 1944. Acto seguido, el siguiente capítulo, "La conspiración", segmenta todo el proceso en dieciséis partes con un estilo que semeja el de un informe detallado sobre las operaciones llevadas a cabo durante el atentado. A medida que se acerca el momento clave se especifican con mayor precisión los hechos, visible en la descripción detallada de las horas y una descripción minuciosa de los sucesos de lo que Links denomina un doble fracaso por ser los conspiradores los "derrotados por un régimen que *también* fue derrotado" (Volpi, 2004: 473).

El segundo diálogo, "Sobre las reglas del azar", analiza precisamente el atentado como "la historia de un gran fracaso" (Volpi, 2004: 473) por la implicación de una serie de errores azarosos que impidieron el objetivo de acabar con la vida de Hitler, es decir, "que la historia de nuestra época fuese otra" (Volpi, 2004: 473), declara Links. Asimismo, la conversación gira en torno a la implicación de Links en la conspiración contra Hitler y la firme creencia de que fue Heisenberg quien delató al físico protagonista de *En busca de*

[170] El 9 de noviembre de 1989 cae el Muro de Berlín y con él toda una época de la que Links es fiel testigo.

Klingsor. Con la aparición de Heisenberg en el diálogo entre médico y paciente se anuncia la temática del siguiente capítulo, "La bomba", que versa sobre los intentos de los científicos del bando alemán por construir la bomba atómica y cambiar el destino de la guerra. El capítulo se estructura en once partes y culmina con la descripción del *Atomkeller*, una cueva en la que los científicos del bando alemán intentaron montar sin éxito un reactor nuclear. Precisamente Heisenberg y su responsabilidad moral como científico del régimen nazi es cuestionada por Links en el tercer diálogo, "Sobre los secretos del destino", en el que el físico alemán vierte serias acusaciones sobre su compañero, a quien culpa de estar centrado únicamente en su carrera y de haber delatado a sus amigos conspiradores. En el diálogo, Links se exime de cualquier responsabilidad sobre lo sucedido y ante la pregunta de Ulrich sobre si Heisenberg es responsable de su caída en desgracia, el narrador de la novela reconoce que el científico es la pieza central de todo un engranaje "que no puede explicarse sin pensar en una conspiración[171]" (Volpi, 2004: 500). Así pues, Links se confiesa víctima de una trama orquestada en su contra con un único culpable, Klingsor; "El conocimiento oculto" responde a esa dinámica y se configura como un recuento de toda la información que Links posee acerca de Klingsor, cómo durante los juicios de Nuremberg es nombrado por primera vez, cómo surge el Partido Obrero Alemán, germen del Reich, cómo Hitler obtiene el poder y Himmler, máximo dirigente de las SS, crea diferentes áreas científicas en el sector de investigaciones secretas que lleva por nombre Ahnenerbe y cuyos recursos económicos estaban supervisados por el Consejo de Investigaciones del Reich. Ante los numerosos conflictos surgidos entre ambas instituciones Göring y Himmler convienen en nombrar a un científico como principal asesor del proyecto, alguien adherido al compromiso ideológico del Partido y cuyo nombre en clave era Klingsor.

El cuarto diálogo muestra, a mi parecer, una evolución relevante en cuanto a la mezcla de códigos presente en la narrativa de Volpi. Al comienzo del mismo Links reflexiona acerca de una cuestión controvertida, la asociación de ciencia y crimen como un hecho natural, una cuestión que subyace a la trama novelesca y que se vincula al marco macrohistórico del mundo científico durante una de las épocas más significativas de la historia, la Segunda Guerra Mundial. No obstante, al hilo de la conversación entre médico y paciente, Links, como ya sabemos, persiste en acusar a Klingsor de su encierro prolongado; interpelado sobre cómo sucedieron los hechos, la línea argumental abandona

[171] Sobre la conspiración como recurso utilizado por el poder existe en este proyecto un amplio capítulo que analiza, entre otras, esta práctica.

los acontecimientos de gran calado sociohistórico y evoluciona hacia la microhistoria, hacia un eje folletinesco y la pasional historia de amor entre Links y Natalia, de suerte que el principio del fin del físico alemán tiene lugar, como él mismo reconoce, cuando Klingsor le arrebata al gran amor de su vida, Natalia, la esposa de su mejor amigo. Entendida esta evolución, el siguiente capítulo, "La traición", atomiza en diecinueve partes semejantes a escenas cinematográficas los acontecimientos previos a la puesta en marcha de la Operación Valkiria desde el punto de vista microhistórico, el de Links. De ahí las reuniones clandestinas, la preocupación de su mujer, Marianne, pero también los encuentros entre Links y Natalia en el medio de la vorágine caótica de la gran conspiración contra Hitler. Sin embargo, aunque la traición remite a los actos de los conjurados, en la clave intimista y folletinesca en la que nos encontramos, la traición es articulada como una tela de araña que extiende sus ramificaciones entre los personajes: Links traiciona a Marianne y a Heinrich, Natalia a Heinrich y Marianne, pero también Natalia a Links cuando le comunica que está embarazada de su marido. La traición misma se erige como un agujero negro que engulle la vida de los personajes implicados; la Operación Valkiria fracasa y Heinrich y Natalia son arrestados primero y ejecutados después; Marianne, ante su Apocalipsis, se suicida; y Links es el único que sobrevive.

La novela se aproxima a su final y el quinto diálogo, "Sobre los privilegios de la locura", presenta el último eslabón de la cadena de traiciones que condenan a Links. En "La venganza de Klingsor", vertebrado en cuatro partes, Bacon sucumbe a las presiones de Irene, espía al servicio de los rusos, que le insta a creer que Links es precisamente quien se esconde bajo la identidad de Klingsor: "Te hizo seguir una larga investigación, cuidadosamente diseñada por él, para que llegases a esta conclusión absurda. Los dos somos conscientes de que Heisenberg colaboró de cerca con los nazis, pero nunca fue uno de ellos. Era egoísta y fatuo, quizás desleal, pero no un monstruo. Links, sí" (Volpi, 2004: 543). Finalmente, Bacon elige la versión de Irene y ordena arrestar a Links, encerrándole durante cuarenta y dos años en un psiquiátrico, traicionado, según él, por "culpa de una mujer", enviado "a la tortura y al destierro, a la prisión y quizás también a la muerte, desprovisto de un juicio justo" (Volpi, 2004: 551).

En virtud de lo expuesto, podemos sintetizar las claves estructurales y estilísticas de *En busca de Klingsor* en dos vertientes principales: el aspecto científico y el cinematográfico. El primero de ellos se configura a su vez en torno a tres recursos: una forma externa que imita la de un tratado científico en el que se dan hipótesis, corolarios y pruebas prácticas e, incluso, la trama que, como he señalado, reproduce a nivel textual las

leyes del movimiento newtonianas. Asimismo, los tres libros de los que se compone la novela sufren una evolución según el devenir de los sistemas científicos; si al comienzo asistimos a un mundo ordenado y lineal dominado por la relación causa y efecto, a medida que avanzamos en la lectura nos introducimos en un universo caótico en el que reinan la incertidumbre y el subjetivismo. A esta ambigüedad narrativa también contribuye el tercer recurso de la trama científica, como es la doble significación de principios científicos que hacen referencia al mismo tiempo a dicha línea temática y a la microhistoria interna, a la investigación de Bacon y Links en clave detectivesca o a las relaciones amorosas de los personajes según los parámetros de la literatura folletinesca. Pero el componente científico de la novela se une el cinematográfico para cohesionar la estructura; recordemos que el tratamiento del Mal se contextualiza en el prologo en el momento en el que Hitler visiona una película que él mismo ha ordenado grabar con todo lujo de detalles: los ajusticiamientos de los implicados en la Operación Valkiria. Creo que la inclusión de este elemento no es casual, puesto que la obra se configura conforme una superposición de planos, más visible en el último libro, en el que la atomización discursiva acelera las secuencias y se hace más patente la sensación de estar ante una película. En definitiva, *En busca de Klingsor* adopta una estructura científica visible en varios matices que inciden en la trama y en el comportamiento de los personajes, al mismo tiempo que el código fílmico contribuye a esa ambigüedad literaria por el continuo cambio de planos y, en consecuencia, la contraposición de diferentes puntos de vista.

2.3.2.2. *El fin de la locura* y el rompecabezas estructuralista.

La segunda novela de la *Trilogía* de Jorge Volpi se ambienta en el movimiento revolucionario de la izquierda en la década de los 70. Estructuralmente la obra es deudora de esta temática al representar en dicho plano literario la filosofía de los diferentes teóricos estructuralistas que aparecen ficcionalizados, Lacan, Althusser, Barthes y Foucault, de forma que la novela presenta una amalgama de formas y estilos que enriquecen la lectura y el complejo panorama histórico y social representado. Así, el prólogo, como ya indicara anteriormente, adopta la apariencia de una carta manuscrita firmada por Aníbal Quevedo, que se propone ajustar cuentas con su pasado y realizar un balance de su vida. Teniendo en cuenta esta presentación, la estructura se divide en dos partes que recuerdan a uno de los sustratos que influyen en la construcción novelesca, la obra cervantina *Don Quijote de la Mancha*. Según esta idea, la primera parte de *El fin de la locura* viene a representar las

primeras salidas de Don Quijote, el proceso de su locura y su amor por Dulcinea del Toboso, circunstancias que se traducen en la obra de Volpi en la formación y las lecturas iniciales de Aníbal Quevedo sobre la izquierda revolucionaria, las primeras manifestaciones y protestas en mayo del 68, las salidas de Quevedo hacia escenarios tan significativos como Chile o Cuba y la pasión que siente hacia Claire Vermont, su Dulcinea particular. La segunda parte implica una maduración del personaje, la relación que mantiene con el arte y las subsecuentes aventuras que vivirá como intelectual en México, que le hará replantearse su propia ideología y que desemboca en el fin de la locura que supuso la fiebre revolucionaria en el siglo XX, de ahí la referencia al *Quijote* y a los límites entre demencia y cordura.

Cada una de las partes de la obra se divide a su vez en otros dos capítulos que hacen referencia a los estructuralistas y, al contrario que las restantes novelas de la *Trilogía*, presenta una estructura fragmentaria porque la particularidad de *El fin de la locura* es que los grandes intelectuales franceses que aparecen representados en la novela cumplen una función dentro de la misma, como indica Ingeschay (2008: 50)[172]: la figura de Lacan ilustra la influencia del psicoanálisis en el primer capítulo, "Amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere"; la aparición de Althusser en el segundo, titulado "Si Althusser permanece en cura de sueño el movimiento de masas van bien", sirve para reflexionar sobre el ideal marxista tras la revolución estudiantil del 68; en el tercero, "Quevedo por Quevedo", Barthes y sus teorías sobre la estética y la metaliteratura crítica contextualizan la acción narrativa; y por último, Foucault y su análisis del discurso en su relación con el poder es el protagonista del cuarto capítulo, "Microfísica del poder".

Entendida esta segmentación del discurso literario, analizaré cada uno de los capítulos teniendo en cuenta la estrecha relación que mantienen entre sí la estructura y las teorías de cada intelectual en cuestión. El título ya referido del primero de ellos, "Amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere", remite a los *Escritos* de Jacques Lacan y a la sistematización sobre el amor que intentó realizar tanto en sus trabajos como en sus seminarios. Los *Escritos* son una recopilación de artículos y conferencias cuyo estilo resulta complejo por el lenguaje utilizado; si bien la relación que Lacan mantiene con las palabras resulta interesante para analizar su papel en el contexto del 68, Volpi toma de él la estructura no sistematizada de su obra y, así, el primer capítulo resulta una mezcla de voces sin más división que los saltos de línea, una narración vertiginosa que semeja una larga

[172] Ingeschay, Dieter (2008), "Diseño glorioso de fracasos en Jorge Volpi, *El fin de la locura*" en Sánchez, Yvette y Spiller, Roland (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen: Narr Attempto Verlag, pp. 47-55.

sesión psicoanalítica en sí misma (Areco, 2007: 307). A lo largo de ella se entrecruzan dos ejes temáticos principales, el psicoanálisis centrado en la figura de Lacan y el desarrollo de la revolución estudiantil de mayo del 68 desde sus inicios hasta su disolución. En el primer caso, aparecen entremezclados los aspectos más relevantes de la biografía del psicoanalista francés, junto con breves párrafos alusivos a conceptos lacanianos, como el estadio del espejo, el clivaje o complejo de Edipo o el falo, con la particularidad de que estos fragmentos están experimentados por una primera persona anónima, como se deduce del siguiente párrafo:

> Con una maldad inconcebible, mi madre me obliga a contemplar mi propia imagen; aunque me cuesta interpretar lo que sucede, al final comprendo que *yo* soy *ese otro* que me observa con idéntica sorpresa. Me comparo con esa cruel copia de mí mismo: por primera vez examino mi cuerpo como un todo. Fascinado, trato de arañar el estúpido gesto de su rostro y me arrastro hasta ese cristal que nos separa. Mis dedos se estrellan contra la superficie sin que logre golpear a ese yo que me desprecia. Debido a esta malévola jugarreta, nunca seré capaz de quebrar la muralla que me separa de mi doble. Vislumbro mi imagen y, al reconocerme, me siento perdido. ¿La causa? Muy simple. Abrumado por su belleza, comprendo que él también quisiera liquidar a ese otro que lo mira, curioso y abatido, desde mi lado del espejo. (Volpi, 2003: 33)

Asimismo, aparecen detallados dos casos clínicos del doctor, Aimée y las hermanas Papin, cuya lógica psicoanalítica la aplicaré más adelante al personaje de Claire Vermont. No obstante, el tratamiento que Volpi realiza de estas historias facultativas al incluirlas como fragmentos en la narración conduce a una contraposición del punto de vista de las pacientes con la postura oficial del doctor Lacan, de forma que el discurso literario se ve empañado por la incertidumbre, uno de los grandes temas del escritor mexicano. En el caso de Aimée, por ejemplo, se utiliza el peso de una primera persona para contrarrestar la autoridad de Lacan porque en su discurso[173], Marguerite, nombre real bajo el pseudónimo de Aimée, denuncia el trabajo de Lacan, al que identifica como un demiurgo caprichoso que alteró su versión como paciente para acomodarla a sus propias teorías. Aun así, la duda está presente en la trama relacionada con Lacan y, a pesar del alegato en su contra, que Volpi introduce en la novela en la persona de Aimée, el lector se ve incapaz de tomar partido y creer las palabras de la joven, una persona recluida en un psiquiátrico por haber intentado asesinar a una actriz, solo porque ésta reencarnaba unos valores que ella

[173] "Nunca he podido comprender cómo el doctorcito se transformó en un adalid de la liberación de los instintos cuando, al menos en lo que me concierne, se comportó como el dictador más represivo: me saqueó, me vejó, me anuló y luego me inventó una historia. Por eso ahora yo debo contarla de nuevo: para cancelar las deformaciones que él introdujo y volver a ser la propietaria de mi destino". (Volpi, 2003: 46)

reprobaba[174], de forma que su credibilidad, al igual que la del psicoanalista, queda en entredicho[175].

La práctica psicoanalítica domina el extenso capítulo, no solo en la biografía segmentada de Lacan y la descripción de sus principales ideas, sino porque parte de la acción narrativa se localiza en el consultorio del doctor francés, con quien el protagonista, Aníbal Quevedo, consigue una cita después de haber traicionado a la mujer de la que está enamorado, Claire, también paciente –y amante– de Lacan. De hecho, la particular relación entre Quevedo y la joven activista está determinada por la definición del amor que Lacan aporta en sus escritos y que da título a este capítulo: "¿Era necesario sacrificar a Claire para obtener la simpatía de Lacan? Invadido por el remordimiento, lamenté mi error. Yo la deseaba. Y había comenzado a destruirla. Lacan tenía razón después de todo: amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere" (Volpi, 2003: 90), de forma que tanto Quevedo como Claire se comportan a lo largo de la novela de acuerdo a esa lógica lacaniana y el primero la perseguirá por medio mundo con el único objetivo de salvarla, mientras que ella le rehusará siempre.

Tampoco hay que olvidar que, aunque Quevedo padece una amnesia que le impide recordar sus pasos desde su hogar junto a su familia en México hasta los tiempos convulsos del mayo del 68 parisino, sí se sabe que es psicoanalista, un motivo que le sirve a Volpi de nexo de unión con la trama psicoanalítica de la novela y la introducción de Lacan como personaje dentro de ella. Así se explica que en el contexto inicial de la obra, caracterizada por la confusión y el desconcierto de Quevedo al encontrarse en un lugar que no conoce, en la búsqueda de respuestas que le lleva a vagabundear por las calles de París, se deja caer en una de las librerías de la Rive Gauche, donde ojea volumen tras volumen pacientemente, deteniéndose en bucear entre los textos ante la falta de cualquier información en sus portadas: "casi todos [los libros franceses] se limitaban a incluir el nombre del autor y de la obra sobre una pasta amarilla o color humo, sin más datos que pudiesen ayudar a un neófito a encontrar un tema interesante" (Volpi, 2003: 32). El

[174] "Si intenté asesinar a Huguette Duflos fue porque su presencia me parecía repugnante –ya lo he dicho–, porque su desempeño en el escenario me ofendía, porque sus actuaciones eran un agravio para mi sexo y porque no soportaba compartir el mismo aire con una embustera como ella. Punto. El doctorcito puede afirmar lo que le dé la gana, extraer todas las conclusiones posibles de su herrumbrosa imaginación, tratar de utilizarme como ejemplo, pero ello no le otorgará la verdad. Al final, sólo yo sé por qué lo hice. Lamento no haber tenido éxito". (Volpi, 2003: 50-51)

[175] Más adelante, en la novela se detalla otro de los aspectos más sorprendentes de la biografía de Aimée, cuando se describe la terapia llevaba a cabo por el psicoanalista francés Didier Anzieu, que se sometió al análisis de Lacan y acabó descubriendo de forma fortuita que su madre fue Marguerite, la Aimée del maestro, que no reveló conocer a la madre de su paciente, a la que trató veinte años antes. Por eso Anzieu abandonó la terapia de Lacan y se convirtió en uno de sus mayores críticos y detractores.

instante en el que Volpi introduce la relación entre el pasado de Quevedo como psicoanalista con el futuro de la disciplina lo constituye la elección de los *Escritos* de Lacan entre los diferentes libros de la librería, todos iguales y anodinos, una manera de asociar el presente confuso con los recuerdos tan familiares del protagonista, lo que para él supone su "salvación" (Volpi, 2003: 32) y una vuelta a sus "orígenes" (Volpi, 2003: 32). A partir de este instante iniciático, se desarrolla el eje temático relacionado con Lacan hasta que comienzan las sesiones entre el doctor francés y Quevedo con la particularidad de que Volpi introduce un componente lúdico que remite a la comicidad de algunas escenas del *Quijote*. En la primera de estas sesiones se nos presenta a un paciente, Quevedo, que permanece en silencio ante el doctor, que no recuerda lo que tenía que decirle por haber perdido sus anotaciones y que se pone de rodillas en el suelo para buscarlas hasta conseguir sacar de quicio a Lacan: "–¡Maldita sea! ¿Por qué diablos no me responde, doctor Quevedo? –su voz trepidaba–. ¿Me convenció de recibirlo para que lo viese refocilarme [sic] en mi alfombra?" (Volpi, 2003: 91). Finalmente, ante la aparente indiferencia de Quevedo, incapaz de pronunciar una sola palabra –"De no ser por la ansiedad que me provocaba, la situación hubiese sido hilarante" (Volpi, 2003: 90) –, Volpi subvierte los papeles de médico y paciente aprovechando la profesión otorgada al papel de Quevedo y será este quien asista al profesor Lacan por su creciente malestar, momento que queda reflejado en un diálogo muy logrado que reproduzco a continuación:

> –¿Qué si me siento bien? –estalló–. ¡Que si me siento bien! ¡Lleva aquí casi una hora y no ha articulado un monosílabo! ¿Para qué ha venido? ¿Se burla de mí?
> Su rostro se inflamó como un globo.
> –Perdone que se lo diga, doctor, pero lo noto muy exaltado, recuerde su presión…
> –¡Mi presión le importa un bledo! ¡No pienso tolerar…!
> –No se agite, doctor –lo interrumpí–. Mejor cuénteme qué le pasa, recuerde que somos colegas.
> –¿Quién se cree? –Lacan destilaba odio–. ¡Déjeme en paz!
> –Todos tenemos problemas, doctor –proseguí–, es algo natural…
> Antes de que Lacan pudiese replicar –sólo alcanzó a pronunciar una *m* que no presagiaba nada bueno–, un espasmo lo tumbó sobre el diván como si yo le hubiese propinado un bofetón.
> Asustada por el grito, Gloria irrumpió en el despacho; postrado, Lacan farfullaba incoherencias (acaso maldiciones) mientras yo lo reanimaba.
> –No se preocupe, Gloria, ha sido un sofoco –le expliqué–. En mi opinión, el doctor ha estado sometido a demasiada tensión en estos días. ¿Lo ve? No es nada grave, ya le vuelve el color. Menos mal; no se preocupe, de veras, yo también soy médico. Lo mejor es que me quede aquí hasta que se recupere.
> Aliviada por mi diagnóstico, Gloria me dejó a solas con él.
> –Cuídelo mientras yo voy a preparar un té –suspiró–. Es que el hombre tiene un carácter, *ayayay*… (Volpi, 2003: 92)

Los recursos que Volpi introduce en escenas como esta sirven para desmitificar figuras tan relevantes como la de Lacan. A lo largo de la primera sesión entre ambos son varias las veces en las que se alude a la tradición, el respeto y la seriedad que pesan sobre el psicoanalista francés, como demuestran los siguientes ejemplos: "a fin de aprovechar al máximo los escasos minutos que me iba a conceder" (Volpi, 2003: 90), "Temeroso de que Lacan descubriese mi evidente acto fallido" (Volpi, 2003: 90), "Si me revolcaba a sus pies, debía ser por el pánico que él me generaba. Casi percibí su aburrimiento" (Volpi, 2003: 90) o "¡Cientos de pacientes lo perseguían para que él los escuchara, y en cambio yo me atrevía a ignorarlo, decidido a no articular una estúpida frase! ¿Es que no le tenía ningún respeto? ¿Le pagaba sólo con afán de despreciarlo?" (Volpi, 2003: 91). Para menoscabar la imagen de Lacan y desautorizar su discurso –como también sucede con el recurso de la primera voz de Aimée–, Volpi sitúa a un silencioso Quevedo en su consulta que abandona el diván para gatear por la alfombra y exasperar a su maestro con su inocencia y su voluntad de adelantarse a sus movimientos hasta que el psicoanalista francés queda "relevado en sus funciones" en esa descripción precisa en la que cae en el diván por una convulsión como si hubiese sido golpeado por Quevedo. La bofetada, sin embargo, si bien no es real, sí es metafórica en el sentido de que la autoridad de Lacan decae en el imaginario que el lector se está formando conforme avanza la lectura; recordemos que en la novela se nos describe su fuerte personalidad hasta el punto de enfrentarse a la IPA (International Psychoanalitical Asociation) y ser expulsado de ella por desafiar su ortodoxia al cuestionar la duración de las sesiones[176], entre otros aspectos. Quevedo menoscaba su autoestima y somete a Lacan, a la figura autoritaria[177], como apreciamos en los siguientes ejemplos: "poco a poco me gané algo similar a su resignación" (Volpi, 2003: 95), o "Cuando yo desentrañé esta estrategia, no quise resignarme a ser víctima de su sistema y yo mismo procuraba concluir las sesiones antes de que Lacan me detuviese" (Volpi, 2003. 96). Finalmente, el proceso culmina cuando un incidente con Claire le otorga todo el poder a Quevedo sobre el psicoanalista y, aunque acude a su consulta como

[176] "Más adelante, sus pacientes atestiguaron cómo el tiempo que les concedía se iba reduciendo poco a poco como si hubiesen mordido la galleta que vuelve más pequeña a Alicia cada vez. Así, los cincuenta minutos se redujeron a veinte, los cuales a su vez disminuyeron a diez, cinco e incluso, en los casos más extremos, a unos cuantos segundos que se acercaban al ideal de *no-sesión*. Para Lacan, resultaba inútil que el analizante escupiese todos sus temores, sueños, pasiones y desvaríos (la locuacidad era una barrera colmada de palabras vacías) y consideraba más provechoso enseñarle al paciente a expresar su *pregunta* del modo más rápido posible". (Volpi, 2003: 95-96)

[177] Hay que recordar que esta línea temática que estoy analizando se entremezcla en la estructura literaria del primer capítulo con el mayo del 68 francés y la lucha estudiantil contra el poder autoritario, una lucha que, aunque Quevedo no apoya en sus inicios, traslada a su vida personal y a sus sesiones con Lacan: "Lacan y yo competíamos para ver quién interrumpía el análisis primero". (Volpi, 2003: 96)

cualquier otro paciente, es Quevedo quien se convierte en el verdadero analista de Lacan y "disfrutaba de un privilegio por el que numerosos discípulos suyos hubiesen vendido su alma al diablo" (Volpi, 2003: 101).

La imagen en declive de Lacan (y del psicoanálisis) que Volpi nos ofrece de esta particular parodia de una sesión analítica y la incertidumbre que se desprende tanto de las prácticas llevadas a cabo por el doctor francés como de la disciplina en general llevan implícita una crítica acerca de los métodos y la autoridad ejercida sobre los pacientes. Asimismo, plantea una cuestión presente en la *Trilogía* como uno de sus grandes temas, la responsabilidad ética y moral de científicos e intelectuales ante el componente humano que implican sus trabajos e investigaciones. Esta reflexión culmina en el capítulo dedicado a Lacan y el psicoanálisis cuando Quevedo recuerda lo sucedido antes de llegar a París; Volpi diseña al protagonista de *El fin de la locura* como representante del intelectual moderno irresponsable porque el comienzo *in extrema res* en el que el protagonista sufre de amnesia y se ve envuelto en los disturbios del mayo del 68 francés desemboca en lo que el escritor mexicano denomina anamnesis, es decir, "el proceso de Quevedo a lo largo de la novela, de saber por qué llegó a París" (Areco, 2007: 307), el recuerdo de lo sucedido antes de llegar a la capital francesa, su mala praxis como psicoanalista al transmitir "una serie de ideas en forma irresponsable a su paciente y esas ideas hacen que pase al acto" (Areco, 2007: 307), es decir, que su paciente asesine a su mujer:

> –¿Está usted bien? –le pregunté.
> –Yo, perfectamente –me respondió R. –, aunque mi mujer no tanto. Necesitaba decírselo, porque usted es el responsable…
> –¿A qué se refiere? –me sobresalté.
> –Por primera vez fui yo mismo –se ufanó–. Descubrí que la muy puta me engañaba, doctor. Así que, como usted recomendó, dejé escapar mi ira… –Hizo una larga pausa–. No se preocupe, yo mismo iré a la policía. Gracias, de verdad.
> Y colgó. (Volpi, 2003: 117)

La lectura del mayo del 68 francés se inserta en una reflexión de mayor calado en la novela, el fracaso de la izquierda revolucionaria y la dialéctica del poder, cuyo análisis detallado en la obra de Volpi tendrá lugar en la última parte de este trabajo. Desde el punto de vista estructural, Quevedo es el enlace con las revueltas de París al ser testigo de las mismas en un principio[178] y al involucrarse en ellas después uniendo su destino con el de

[178] Deambulando por las calles de París, Quevedo, en cuestión de unos instantes, se vio inmerso en un combate entre rebeldes y fuerzas del orden, o lo que para él equivalía al delirio del mundo en una guerra civil: "de pronto me vi atrapado entre dos frentes en pleno campo de batalla. De un lado se parapetaban aquellos airados muchachitos, listos para enfrentarse a unas fuerzas muy superiores a las suyas, armados con palos, piedras y bombas molotov; del otro, los granaderos formaban una muralla construida con escudos de

Claire Vermont, una joven francesa que se siente atraída por el lugar de origen del psicoanalista mexicano y muestra su interés por líderes revolucionarios hispanoamericanos como Fidel Castro o el Ché. Gracias a ella, que ejerce de intermediaria, acude a diversas reuniones con los revolucionarios, momentos aprovechados por Volpi para enlazar ficción y ensayo e introducir pasajes no ficcionales sobre el desarrollo de la contienda del 68, como por ejemplo, el nacimiento de la Internacional Situacionista, una de las impulsoras ideológicas del mayo francés, liderada por Guy Debord, cuya filosofía defendía destruir el sistema para reconstruirlo después[179]. En dichas reuniones, Volpi contribuye al enriquecimiento del panorama ideológico de *El fin de la locura* mediante la contraposición de perspectivas enfrentadas, en este caso las representadas por Claire, que se mantiene fiel a su modo de pensar a lo largo de la trama, y Quevedo que, como se demuestra en este trabajo, evoluciona ideológicamente y en un principio se muestra reaccionario a las propuestas de los rebeldes. Así, por ejemplo, Claire alecciona a Quevedo acerca de los fundamentos que guían la oposición de los movimientos a los que está adherida: "Para oponernos a la guerra de Vietnam y a la ocupación soviética de Praga. […] Queremos denunciar la imposibilidad de ser libres, la enajenación, el aislamiento, el consumo… Y terminar de una vez por todas con la humillación que provoca el trabajo" (Volpi, 2003: 72), y Quevedo, por su parte, no comparte las reivindicaciones de los estudiantes por considerarlas inútiles ante la fuerza que ejerce el sistema, que acaba reprimiendo cualquier intento de subvertir el estado actual: "¿De qué me serviría rebelarme como ustedes? –le inquirí–. ¿Cuánto tiempo crees que durará su protesta? ¿Un mes? ¿Dos? Al final se desgastará como todas, sus líderes pactarán con el gobierno y en unos meses todo habrá concluido. Ustedes gritarán, marcharán, se cubrirán de sangre y de palabras, y al final todo será como al principio" (Volpi, 2003: 73). Tal desencuentro se materializa en una reunión en el consultorio de Lacan, a la que también acude Daniel Cohn Bendit, uno de los principales líderes juveniles de la revolución del 68, en la que se evidencia esa lucha entre las reivindicaciones de las nuevas generaciones y el poder establecido representado por Lacan y Quevedo. No obstante, aunque en la novela se representa "la caída" de Lacan y Quevedo adopta la filosofía izquierdista que antes atacaba, es decir, se anula el poder que enfrentaba en el nivel ficcional a los estudiantes, el mayo del 68 francés culmina con una

---

plástico y, si bien menos aguerridos –a fin de cuentas les pagaban por estar ahí–, no cabía duda de que resultarían vencedores". (Volpi, 2003: 26)

[179] Una de sus máximas es la siguiente: "El aventurero es aquel que hace suceder las aventuras, no aquel a quien las aventuras le suceden" (Volpi, 2003: 71). Tampoco hay que olvidar que el ensayo *La imaginación y el poder*, en el que Volpi analiza tal acontecimiento histórico, supone la base teórica primordial de la novela, de ahí que existan numerosas referencias ensayísticas que recuerdan al citado trabajo.

vuelta a la normalidad y la indiferencia hacia los participantes en la misma. En este sentido, el nombre de Foucault, protagonista en la cuarta parte, planea sobre el eje estructural de la trama, que no es otro que Quevedo, y le sirve a Volpi para justificar la conversión del personaje novelesco en un hombre de acción, como se desprende del encuentro entre ambos en una manifestación, un acontecimiento que marca un antes y un después en la vida de ambos intelectuales:

> Como serpientes que se desprenden de su piel, los dos nos aprestábamos a iniciar una *vida nueva*. Hartos de permanecer al margen de los acontecimientos, nos disponíamos a transformarnos en hombres de acción, listos para dirigir nuestra violencia contra el mundo. Sin intuir que en algún momento volveríamos a cruzarnos (ni imaginar que seguiríamos sendas paralelas), esa tarde de mayo, justo cuando la protesta juvenil llegaba a su fin, Michel Foucault y yo volvimos a nacer. (Volpi, 2003: 118)

Si el primer capítulo se configura, entonces, como una larga sesión psicoanalítica con Lacan como epicentro del mismo, el segundo, cuyo protagonista entre los estructuralistas es Althusser, imita, según afirma Volpi, el "estilo moroso y complicado" (Areco, 2007: 307) del filósofo marxista. Dividido en siete partes, el discurso literario de este apartado se centra en lo que Zapata denomina un "juego de espejos de dos conciencias desdichadas" (Zapata, 2004: 61), Althusser y Quevedo, es decir, apariencia y realidad, discurso teórico y activismo político. Volpi diseña para su protagonista un recorrido a través de la segunda opción estructurado en tres etapas fundamentales; en primer lugar, Quevedo atraviesa un periodo de formación durante el cual asiste a los cursos de verano del Centro Universitario Experimental en Vincennes, en los que se matricula en seminarios como el de Foucault y se adhiere a uno de los grupos maoístas que surgen en el contexto académico, la Izquierda Proletaria. Vinculado a sus acciones y proclamas reivindicativas, Quevedo inicia la segunda fase, su iniciación, tras tener noticia de la matanza de Tlatelolco, momento en el que Quevedo agrede a un hombre de negocios hasta dejarlo inconsciente[180]. La última de las etapas supone, en apariencia[181], la confirmación de Quevedo como un hombre de acción al realizar varios actos revolucionarios, como el asalto a un establecimiento de artículos gourmet, el inicio de una huelga de hambre por la

[180] "Descargué mi rencor en las vísceras de ese miserable. Por fin ponía en práctica las lecciones de esos meses: los ricos y los poderosos eran simples verdugos encubiertos. No me marché de allí hasta que comprobé que el infeliz había perdido la conciencia. Una ola de calor subía por mi espina dorsal. Emprendí el camino de regreso. Había pasado la prueba: Tlatelolco me bautizó". (Volpi, 2003: 142)

[181] La legitimidad de Quevedo como un verdadero hombre de acción según el ideario revolucionario queda en entredicho por la motivación subyacente a sus actos, según demuestro en el análisis realizado en el capítulo correspondiente sobre este personaje y su vinculación con la izquierda mediante su papel como intelectual.

detención de un compañero o el periplo que le lleva de vuelta a Hispanoamérica, en concreto a dos escenarios representativos por encarnar dos modelos diferentes de la izquierda, el revolucionario en la Cuba de Fidel Castro y el democrático de la Chile de Salvador Allende (lo que en la novela Volpi identifica con los epígrafes "La misión del intelectual revolucionario" y "La otra revolución").

Por el contrario, el retrato que Volpi realiza de Althusser se corresponde con la máxima estudiantil que da título al capítulo, "Si Althusser permanece en cura de sueño, el movimiento de masas va bien", que incide en la contradicción del discurso filosófico del estructuralista francés, "que proclama la praxis social para los otros mientras él se reserva el espacio de la práctica teórica" (Zapata, 2004: 62). Así, Althusser, bajo la batuta de Volpi, aparece ante los lectores como un hombre atormentado del que se detallan sus conflictos personales, en especial sus problemas a la hora de sociabilizar con el género opuesto[182], los enfrentamientos con el Partido Comunista y el trastorno maníaco-depresivo[183] debido al cual hubo de internarse en una clínica psiquiátrica, enfermedad que en la novela es utilizada como un refugio que le permite a Althusser escapar de la realidad y, por consiguiente, distanciarse de los jóvenes y su lucha[184]. En definitiva, mediante la inestabilidad de Althusser, Volpi reconduce el discurso literario hacia la identificación entre locura y política, tesis principal de la novela, y ofrece "una interpretación alegórica del relato" según la cual "la crisis althusseriana de alguna manera prefigura la quiebra de una utopía" (Zapata, 2004: 61), quiebra que a la postre representará Quevedo como figura del intelectualismo de izquierdas más tradicional.

Para unificar estructuralmente estas líneas argumentales Volpi se sirve de la locura como común denominador y al comienzo del capítulo sitúa el marxismo y el psicoanálisis en la misma esfera, en el subapartado titulado "La unión de los contrarios". De esta manera, se tiende un hilo conductor con el primer capítulo al hacer aparecer a Lacan como uno de los intelectuales más influyentes para Althusser, quien le dedicó varios escritos y

---

[182] El encuentro con la que fuera su esposa, Hélène, hizo surgir en Althusser un sentimiento de protección, semejante al que generó Quevedo por Claire: "Fue en ese instante cuando supo que debía salvarla. Más aún: que debía hacerla vivir". (Volpi, 2003: 125)

[183] Este aspecto vincula a Althusser como personaje de *El fin de la locura* con Éva, una de las protagonistas femeninas de *No será la Tierra*, compartiendo con ella sus estados melancólicos y los electrochoques como terapia.

[184] "No es casual que siempre haya sido un defensor de la teoría. Congruente consigo mismo, se comportó como el provocador que esconde la mano después de haber arrojado la piedra: en el fondo, la agitación posterior no le concierne. Su desequilibrio le concedió la excusa perfecta. Lo peor es que, en contra de lo que supone, los insurrectos nunca lo consideraron un héroe o un precursor, sino un sucio mandarín. Mientras él se imaginaba como un tótem ausente o un demiurgo esquivo –el autor intelectual de la conjura–, las hordas callejeras se desgañitaban clamando: *Althusser à rien!*". (Volpi, 2003: 124)

conferencias, entre los que destacan "Filosofía y ciencias humanas", "Freud y Lacan" o "Consideraciones complementarias sobre la reunión del PLM-Saint Jacques", documentos que aparecen reseñados en la novela en forma de citas preliminares de cada uno de los siete subapartados del segundo capítulo[185]. Asimismo, se introducen en la novela pasajes ensayísticos acerca de la relación entre los marxistas y los psicoanalistas en general –"si los primeros repelen esa oscura terapia ocupada en sanar las culpas burguesas, los segundos se desentienden por completo de las estructuras sociales a la hora de tratar a sus pacientes" (Volpi, 2003: 121)– y entre Althusser y Lacan en particular –"Althusser no dejaba de reproducir los caprichos propios del insano, mientras Lacan asumía en todo momento la oprobiosa superioridad del analista" (Volpi, 2003: 122)–. No obstante, como mencionaba anteriormente, la locura del filósofo francés es utilizada por Volpi para relacionar al personaje histórico con la trama novelesca, sobre todo cuando Quevedo es requerido por Lacan para que evalúe como psicoanalista al profesor Althusser. La particularidad de esta petición radica, en primer lugar, en la naturaleza ambigua de la relación entre ambos estructuralistas, "marcada tanto por el respeto como por la desconfianza" (Volpi, 2003: 148), y en segundo término, en que Althusser ni siquiera es

[185] Las citas, en orden de aparición, son las siguientes: "Lacan ha visto y comprendido la ruptura liberadora de Freud. La ha comprendido en el sentido pleno del término, tomándola en nombre de su rigor, y forzándola a producir, sin tregua ni concesiones, sus propias consecuencias. Él puede, como cualquiera, equivocarse en los detalles, es decir, en la elección de sus búsquedas filosóficas: le debemos *lo esencial*" (Volpi, 2003: 121); "Algunos amigos, con razón, me han hecho el reproche de haber hablado de Lacan en tres líneas: de haber hablado demasiado de él para lo que yo decía, y de haber hablado demasiado poco de él para lo que concluía. Ellos me piden algunas palabras para justificar mi alusión, y su objeto. Heles aquí: algunas palabras donde haría falta un libro" (Volpi, 2003: 130); "¿Cuál es el objeto del psicoanálisis? Eso a lo que la técnica analítica se dirige en la práctica analítica de la cura, es decir, no la cura misma, no esa situación pretendidamente dual donde la primera fenomenología o moral encuentra cómo satisfacer sus necesidades, sino los 'efectos' prolongados en el adulto sobreviviente, de la extraordinaria aventura que, del nacimiento a la liquidación del Edipo, transforma un pequeño animal engendrado por un hombre y una mujer en un pequeño niño humano" (Volpi, 2003: 139); "Uno de los 'efectos' del devenir-humano del pequeño ente biológico surgido del parto humano: he ahí, en su lugar, el objeto del psicoanálisis que toma el sencillo nombre de *inconsciente*" (Volpi, 2003: 157); "Ahí donde una lectura superficial o intencionada de Freud no ve más que la infancia feliz y sin leyes, el paraíso de la 'perversidad polimorfa', una suerte de estado natural escindido solamente por estados de naturaleza biológica ligados a la primacía funcional de esa parte del cuerpo humano, lugar de necesidades 'vitales' (oral, anal, genital), Lacan muestra la eficiencia del Orden, de la Ley, que se le concede desde antes de su nacimiento de pequeño hombre por nacer, y lo controla desde su primer grito, para asignarle su lugar y su papel, es decir, su destino forzado" (Volpi, 2003: 176); "Marx y Freud estarían próximos uno del otro por el materialismo y la dialéctica, con esa extraña ventaja de Freud de haber explorado figuras de la dialéctica, muy próximas a la de Marx, pero quizás también más ricas que ellas, y como previstas por la propia teoría de Marx" (Volpi, 2003: 191); y por último, "En este momento, conviene mejor detenerse, porque la razón que quiere que intelectuales analistas, adultos, frecuentemente muy sutiles, no racistas y 'lacanianos' estén reunidos por la necesidad de tener miedo de Lacan o de X… para sentirse seguros, esta razón supera de lejos a los analistas, pues uno puede encontrar el equivalente en muchas otras organizaciones, en particular organizaciones obreras…". (Volpi, 2003: 228)

paciente de Lacan, sino de otro psicoanalista. La verosimilitud de la novela, en mi opinión, decae en este punto del discurso literario, en el que Volpi construye de forma poco creíble una secuencia de hechos que vincula al filósofo con el analista y con Quevedo. Más aún, ni siquiera es el protagonista quien consigue acercarse a Althusser para realizar un diagnóstico fiable del paciente, sino que será Josefa, amiga y ayudante de Quevedo, la que establezca una relación con el filósofo francés en calidad de amante. Sobre la inverosimilitud reinante en este tipo de situaciones Volpi ha manifestado al respecto que su idea era "ver si era posible escribir una novela sin caer en los cánones de verosimilitud de la novela del siglo XIX para acá. Y parece que no es posible. Curiosamente, eso es un descubrimiento también" (Areco, 2007: 310). Además, de la extraña relación entre Josefa Ponce y Louis Althusser el autor de *El fin de la locura* considera que "la situación era perfectamente posible. De hecho era muy cercano a la realidad. Althusser tenía esta amiga mexicana, Fernanda Navarro, con la que tuvo correspondencia; luego ella fue a París. No es que haya sido su amante, pero podía haberlo sido" (Areco, 2007: 310). El propósito de esta fabulación novelesca, lejos de la verosimilitud literaria, es el de permitir que Quevedo, gracias a la cercanía con Josefa, acceda al diario de ésta y a las cartas que Althusser le enviaba[186], gracias a las cuales el lector toma conocimiento de la compleja personalidad de Althusser y de "su lucha callada contra la soledad, la depresión y la mentira" (Zapata, 2004: 61)[187]. Tal revelación acerca de la intimidad del personaje histórico esconde una reflexión que sustenta la narración, la certeza de que tanto Lacan como Althusser (al igual que Barthes y Foucault después) fracasan como humanos, pero no como representantes de sus respectivas ideologías.

Si la estructura del segundo capítulo ha estado dictaminada por el desequilibrio entre el marxismo y el psicoanálisis, representado en las figuras de Althusser y Lacan, y cómo por medio de la demencia las teorías políticas vinculadas a la izquierda se asocian a aquélla, Volpi cierra el círculo iniciado con ellos y desplaza temporalmente la acción en una prolepsis casi diez años hasta situarla en marzo de 1980, cuando Lacan, convertido en "un desventurado y ridículo arlequín" (Volpi, 2003: 237), se presta a clausurar la Escuela

[186] "No sé cuánto tiempo duró mi labor de saqueador. Ofuscado con la pasión que se tramaba a mis espaldas, aguardaba con impaciencia las cada vez más frecuentes salidas de Josefa y de inmediato me precipitaba a husmear en sus cajones hasta dar de nuevo con su diario. En una de esas ocasiones descubrí, escondido entre su ropa interior –en realidad se traba del lugar más *previsible*–, un tesoro insospechado: un hato con la correspondencia de su amante". (Volpi, 2003: 188)

[187] De hecho, en una de las cartas enviadas a Josefa, Althusser manifiesta que sólo ha escrito sobre dos temas, "la soledad, esa atroz compañía que a veces incluso me adormece" y "la responsabilidad, porque, a pesar del aislamiento, o debido a su salvajismo, debemos edificar una ética sólida, un vínculo capaz de unirnos". (Volpi, 2003: 177-178)

lacaniana de París. El acontecimiento ilustra la figura de dos intelectuales en perpetua lucha, pero en una evolución diferente; Lacan es un anciano en decadencia cuya labor profesional goza de cierto descrédito por lo errático de su práctica psicoanalítica[188], mientras que Althusser muestra su voluntad de alejarse de la teoría y está decidido a ser un hombre de acción[189], por eso irrumpe en la conferencia de Lacan para sellar el fin de la Escuela, denunciando la inmoralidad de las prácticas psicoanalíticas llevadas a cabo por el maestro[190]. En definitiva, lo que Volpi retrata es una subversión de papeles, si Althusser ha sido siempre considerado como un loco, con su imagen de intelectual activo y comprometido parece que ha recobrado la razón, mientras que Lacan se acerca a la locura: "Lacan representó por última vez su papel de cuerdo que opta por la insania; Althusser, por su parte, el de demente que se aproxima a la lucidez. Al fin los extremos se tocaban" (Volpi, 2003: 238). ¿Qué representa entonces Quevedo en la encrucijada estructural de los grandes pensadores que aparecen en la novela? Volpi introduce a su protagonista en el devenir histórico de una época tan significativa como la segunda mitad del siglo XX para que simbolice alegóricamente las teorías expuestas –y sus responsabilidades implícitas– de los intelectuales mencionados. En un primer plano se destaca el papel de Quevedo como psicoanalista, al mismo tiempo que se censuran algunas de las aportaciones a la disciplina realizadas por Lacan y se representa su final mediante una subversión de las funciones de médico y paciente, pero en el segundo capítulo asistimos a su formación como activista y hombre de acción representando en la praxis social lo que su modelo, Althusser, plasma en la creación teórica. Según esto, puedo postular la idea de que Volpi, en *El fin de la locura*, desdobla la estructura en dos planos dependientes uno del otro; en uno figuran como protagonistas los intelectuales ya referidos y las principales teorías correspondientes a las disciplinas que tutelan, el psicoanálisis, la filosofía marxista, la estética crítica y el análisis del discurso en su relación con el poder. Pero en una segunda esfera Quevedo representa a nivel ficcional dichas teorías; por eso, al final de este segundo capítulo, Quevedo, al igual que evoluciona el modelo del mismo, Althusser, también transforma su modo de actuación,

[188] "Un no que recordaba su avaricia: al comprender que los billetes no eran, a fin de cuentas, sino metáforas de la riqueza, durante los últimos años Lacan se había dedicado a coleccionar lingotes de oro, ese símbolo que Freud asociaba con los excrementos y que él consideraba su único vínculo con la realidad". (Volpi, 2003: 235)

[189] "Empeñado en desprenderse de las teorías que con tanta meticulosidad había construido a lo largo de su vida, renegaba ahora de esas construcciones abstractas e impersonales y, a los sesenta y dos años de edad, volvía a defender el camino de la acción". (Volpi, 2003: 235)

[190] "Ésta es la responsabilidad de las responsabilidades, o la irresponsabilidad de las irresponsabilidades, porque, al final, sin necesidad de citar casos que todo el mundo conoce, se trata de una cuestión de vida o muerte, de supervivencia, de renacimiento, de transformación o de suicidio". (Volpi, 2003: 237)

porque sus aventuras con los guerrilleros en Cuba y Chile demuestran sus escasas aptitudes para involucrarse en ese tipo de lucha, de ahí que se decante por una postura más intelectual que práctica, tal y como desarrolla la novela en los capítulos siguientes.

Por otro lado, muchos de los subcapítulos de *En busca de Klingsor* presentaban una doble referencialidad que apuntaba a la trama y a teorías científicas relevantes, recurso que Volpi vuelve a utilizar en la segunda novela de la *Trilogía*, *El fin de la locura*. A lo largo de los diferentes epígrafes se aprecian algunas alusiones nada casuales a la temática de la novela, como por ejemplo los siguientes:

- "La unión de los contrarios" ya citada, en la que se evidencia el enfrentamiento existente entre marxismo y psicoanálisis, un enfrentamiento unificado por la locura como eje estructurador de la trama.
- "El althusserismo también es un humanismo" remite al artículo de Althusser titulado "Marxismo y humanismo", en el que ofrece una nueva interpretación acerca de dicha corriente de pensamiento. Curiosamente en este capítulo no se mencionan las teorías del filósofo francés, sino que se hace un recorrido por los problemas de su vida personal y, sobre todo, el trastorno maníaco-depresivo que le aquejaba.
- "Universitarios del mundo…", título que parafrasea mediante una inversión de palabras y una elipsis uno de los lemas políticos que aparecen en el Manifiesto del Partido Comunista redactado por Karl Marx, "¡Trabajadores del mundo, uníos!". En este apartado en concreto se describe el escenario estudiantil y convulso del Centro Experimental Universitario de Vincennes donde tienen lugar los cursos de verano a los que asiste Quevedo.
- "Elogio de la estulticia" se basa en la obra de Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, y en concreto en la traducción latina, *Stultitiae Laus*, que equivale a estupidez o estulticia. Este episodio en particular resulta uno de los más reveladores a la hora de interpretar la lógica que une la locura con los discursos de la izquierda en su enfrentamiento con el poder, sobre todo los de Foucault, que se sitúa en el centro del debate:

> Si bien Foucault no había imaginado que su obra pudiese ser leída como una metáfora política, a fines de 1968 su vasto fresco sobre la locura parecía un retrato de la represión que nuestra sociedad había ejercido contra los estudiantes revolucionarios. Al describir los mecanismos de control ejercidos contra los dementes y al desmenuzar cómo ese poder se transformaba en el centro mismo de

la modernidad, el filósofo parecía referirse a la actualidad más inmediata. (Volpi, 2003: 144)

- "La carta robada" lleva por título uno de los cuentos de Edgar Allan Poe y en él se narra el hurto –y la traición– por parte de Quevedo al sustraer las misivas personales entre su amiga Josefa y el profesor Althusser. Pero además, Lacan impartió un seminario titulado precisamente "La carta robada", incluido en sus *Escritos*.
- "El nombre del padre" es un concepto lacaniano referido a la función castradora e instauradora de la autoridad del padre, es decir, el padre en este capítulo es Fidel Castro, quien se alza con el poder en Cuba legitimando su lucha en valores que encubren en la práctica un poder dictatorial y represivo.
- "Adiós a las armas" remite a una novela de Ernest Hemingway y supone el fin de la actividad de Quevedo como un hombre de acción.

El periodo de formación y activismo de Quevedo ocupa, vinculado a Lacan y Althusser, la primera parte de la novela, mientras que la segunda se centra en la labor desempeñada por el protagonista como intelectual. Esta segunda parte mantiene la misma estructura que la primera, es decir, un primer capítulo extenso y sin divisiones internas manifiestas y un segundo segmentado en siete partes, cada una de las cuales se subdivide a su vez en apartados agrupados entre siete y once fragmentos cada uno. "Quevedo por Quevedo" es, por tanto, el tercer capítulo de la novela y el primero de la segunda parte y su título se basa en la biografía de Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (en francés *Roland Barthes, par lui même*)[191]. Con el semiólogo francés como protagonista de esta tercera secuencia, la estructura de la misma, al igual que las dos anteriores, adopta el estilo del estructuralista en cuestión; en este sentido, el discurso literario se atomiza en múltiples fragmentos que imitan la escritura de Barthes que, según afirma Volpi, "escribía todo al final así, en sus fichitas" (Areco, 2007: 307)[192]. El autor de *El fin de la locura* traslada a esta parte de la novela la concepción literaria del escritor de *S/Z*, ensayo

[191] Se incluye una cita preliminar de la obra de Barthes *Sade, Fourier, Loyola*: "Si en virtud de una dialéctica retorcida es menester que haya en el texto, destructor de todo sujeto, un sujeto al cual amar, ese sujeto queda dispersado como las cenizas que se arrojan al viento después de la muerte". (Volpi, 2003: 257)

[192] "Roland Barthes lleva décadas escribiendo y catalogando pequeñas fichas. Cada vez que lo asalta una idea, que lo sorprende un libro o una frase relevante, que lo invade una ráfaga de humor o una ocurrencia, hace una anotación con su minuciosa caligrafía en una pequeña tarjeta". (Volpi, 2003: 167)

influyente en la formación de Volpi[193], un proyecto que defiende el texto literario como un texto abierto a múltiples y variadas interpretaciones y que escapa a su vez de una fijación temporal y lineal restrictiva, un texto que se adapte a un concepto de literatura entendida como trabajo y que considera al lector como un productor, más que como un consumidor, de suerte que la interpretación de lo que se conoce como texto escribible se encamine a una comprensión de la pluralidad textual:

> las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal. (Barthes, 2006: 3)[194]

El sistema de redes interconectadas al que alude Barthes en *S/Z* es actualizado por Volpi mediante cuatro ejes temáticos que aparecen dispersados en las innumerables "fichitas" referidas líneas más arriba, a saber, tanto los aspectos biográficos como las teorías del semiólogo francés, el arte contemporáneo, el sustrato quijotesco que se evidencia más si cabe en este capítulo de la obra y la metaficción como recurso literario (estos dos últimos serán tratados en profundidad en el apartado correspondiente por constituir ejemplos recurrentes del arte de novelar de Volpi). Sobre la repercusión de Barthes en la estructura literaria, si Quevedo representa en la práctica lo que los estructuralistas dictaminan en la teoría, la evolución del protagonista de la novela, que de ser un hombre de acción se convierte en un intelectual volcado a un trabajo más reflexivo, tiene su razón de ser en el pensamiento del maestro francés que, en parte debido a la tuberculosis que padecía, se mostraba alejado de las revueltas estudiantiles del 68[195]. En la novela se retrata tal distanciamiento mediante dos anécdotas, su traslado a Marruecos para evitar el escenario convulso de su propio país (aunque en la nación africana las protestas estudiantiles resultaron aún más violentas) y el viaje que realizó a China junto a sus compañeros de la revista *Tel Quel*[196], Philippe Sollers, Julia Kristeva[197], Severo Sarduy o

---

[193] "Por último, reconozco mi deuda hacia las reflexiones sobre el arte de la novela de E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927); Roland Barthes, *S/Z* (1970); Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979); Milan Kundera, *L'art du roman* (1986), y James Wood, *How fiction works* (2008)". (Volpi, 2011: 163)

[194] Barthes, Roland (2006), *S/Z*, México: Siglo Veintiuno Editores.

[195] "La enfermedad lo lanza a la escritura y la escritura lo devuelve a la enfermedad. Con razón se ha resistido a descender a las calles para apoyar las histéricas manifestaciones de protesta del sesenta y ocho. A diferencia de muchos colegas y amigos –por ejemplo los miembros del grupo *Tel Quel*, embarcados en su viaje al maoísmo–, él siempre se mantendrá lejos de la acción en esa variante de sanatorio para tísicos que sus detractores llaman con desprecio su Torre de Marfil". (Volpi, 2003: 261)

[196] A su regreso a México, Quevedo funda una revista, cuyo nombre es una traducción de la publicación francesa, *Tal Cual*.

[197] En la novela, en uno de los fragmentos, se comenta la relación entre Kristeva y Barthes: "'Si Julia Kristeva le diera a entender que algo fuera posible entre ella y usted, ¿haría una excepción a su

François Wahl (Lacan declinó la oferta en el último momento), porque por aquel entonces simbolizaba la utopía dentro de ese "creciente escepticismo hacia la izquierda revolucionaria" (Volpi, 2003: 288). Sin embargo, para Barthes el carácter ideológico del viaje le supone una molestia y se siente incómodo ante las visitas programadas, escabulléndose en cualquier momento para disfrutar de lo que más le gustaba del gigante asiático, "los chinos [que] se dedican a sus propios asuntos y lo dejan a uno en paz" (Volpi, 2003: 291). Hacia el final del capítulo Volpi introduce como recurso de la organización estructural la relación entre Barthes y Foucault, como si dicha amistad actuara de presentación del intelectual que guía el discurso novelesco en la cuarta parte y, de hecho, será Barthes quien le sugiere a Foucault que contrate a Quevedo como archivista y asistente[198]. Aun así, la presencia de ambos personajes históricos contribuye a dibujar un retrato disímil en cuanto al carácter de los dos, una imagen que pone de manifiesto la filosofía de Barthes –y anuncia la de Foucault– que he venido reflejando:

> En el extremo opuesto de Foucault, quien disfruta cada vez más con los escándalos, Barthes se haya obsesionado con disimular su vida privada. Cualquier exhibición de la intimidad le parece una vulgar muestra de histeria. Detesta la dislocación de los sentidos, las manifestaciones de violencia o de pasión –de ahí su desprecio por los jóvenes del sesenta y ocho– y en general cualquier conducta que se aparte de la sobriedad burguesa que tanto ha censurado. Aborrece con igual intensidad al amante celoso y al revolucionario compulsivo. Si alguien lo cuestionase sobre su particular ética frente al mundo, tal vez respondería con cierta coquetería zen: *lo mejor es no actuar*. Para Barthes, la escritura es la única perversión digna de ser practicada delante de los otros. (Volpi, 2003: 302-303)

La existencia de Quevedo en esta tercera parte se dispersa en varias vías de actuación que configuran en conjunto un acercamiento a la estética artística que deriva en un juego paródico que esconde a su vez una crítica hacia los sistemas culturales postmodernos. Entre esas vías, destaca el regreso de Claire de Chile, cuya experiencia

---

homosexualidad?' Barthes ni siquiera lo piensa. La joven búlgara que ha sido su alumna y en cuyo examen doctoral ha participado hace poco siempre le produce una atracción particular. 'Ella es la única persona de la que estoy realmente enamorado', responde con dulzura". (Volpi, 2003: 290)

[198] El motor de actuación de Quevedo a lo largo de la novela es Claire Vermont quien, a finales de los años 70, se encuentra entre los conocidos de Foucault. Una vez Quevedo descubre esta conexión, presiona a Barthes para que le recomiende a Foucault con el objetivo de acercarse a la joven. En el siguiente fragmento se describe el verdadero motivo del interés de Quevedo por el filósofo francés: "Mi relación con Foucault permanece marcada por una nerviosa ambigüedad. Desde la primera vez que lo vi, durante aquella manifestación a fines de mayo del sesenta y ocho, supe que volvería a verlo. Más tarde me empeñé en asistir a sus clases en Vincennes y coincidí con él en diversos actos de protesta, pero siempre me mantuve a prudente distancia, intimidado por su magnetismo. Cuando regresé de Cuba no volví a buscarlo, imaginando que nuestra relación había quedado truncada para siempre. No obstante, aunque me mantengo lejos de él y me limito a escuchar los rumores sobre sus particulares apetencias y deseos, me dedico a releer el conjunto de su obra. No me cabe duda de que, en el universo de gigantes que he tenido la fortuna de habitar, Foucault es el más grande de todos. Y ahora tú, convertida en una de sus seguidoras habituales, haces que me dirija de nuevo hacia él". (Volpi, 2033: 300-301)

revolucionaria en la época del golpe de estado contra Salvador Allende terminó con su tortura y violación por parte de los militares sublevados y su posterior aborto ya en París. La joven se traslada entonces a la casa de Quevedo y Josefa, su amiga y asistente, se ve obligada a mudarse; sin embargo, la convivencia entre ambos resulta ser una tortura: ella nunca cede a los deseos de Quevedo, mientras éste sufre una y otra vez por no ser correspondido, haciendo efectiva la máxima de Lacan ya referida en estas páginas, "Amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere". No obstante, Quevedo abre sus expectativas profesionales y se centra en su nueva faceta de escritor, ya sean textos literarios o periodísticos. Su colaboración con una columna semanal titulada "Los cuernos de Europa" en el *Journal de Grenoble* le permite tratar una de sus nuevas pasiones, el arte europeo de vanguardia, aunque también introduce disquisiciones sobre otras temáticas, "política, costumbres, moda, música, gastronomía o el *Quijote*" (Volpi, 2003: 277), siguiendo el modelo estilístico y estructural de las *Mitologías* de Barthes (que Volpi reproduce en la propia estructura de esta sección de *El fin de la locura*). Así pues, intercalados a lo largo del capítulo, se suceden una serie de escenas que versan sobre artistas concretos o determinadas obras artísticas, escenas englobadas en diálogos mantenidos entre Quevedo y Josefa y que sirven para reflejar una quiebra cultural manifiesta en los diferentes puntos de vista de los interlocutores acerca del arte en cuestión. Según el referente mítico que determina la relación entre Quevedo y Josefa, sus conversaciones imitan el componente lúdico de Don Quijote y Sancho, cuyas desigualdades culturales también inducen a ciertos equívocos relacionados con el humor y la parodia. Como ejemplos significativos en la novela de Volpi destaco los siguientes:

- La *Merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni simboliza la ruptura entre la estética de Quevedo y la recepción de Josefa, porque el primero le otorga a la obra un mensaje revolucionario en sí mismo, mientras que su amiga se sitúa en el nivel del significante real y mundano:

> –Es una obra de arte, Josefa.
> –¿La caca enlatada?
> –Intenta captar el sentido del humor, el desprecio al mundo del arte, la implícita crítica social… Es brillantísima. Manzoni lleva a su límite el juego de Duchamp. En vez del excusado, muestra su contenido.
> –¿De veras habrá un loco capaz de comprarla?
> –Desde luego, Josefa. Es un Manzoni.
> –No me cabe la menor duda.
> –La firma del artista es el significante absoluto, Josefa. El coleccionista que desea poseer esta pieza debe pagar su peso en oro. ¡Qué inteligente burla de la frivolidad, del mercantilismo, de la avaricia burguesa!

–Yo sólo espero que nadie traiga un abrelatas. (Volpi, 2003: 261-262)

- *Le Socle du Monde* (1960), también de Manzoni, se inserta en la misma dinámica que el diálogo anterior. Si Quevedo busca la trascendencia del arte, Josefa permanece en el plano de la realidad artística y tan solo percibe las sombras de la caverna platónica:

> –*El zoclo del mundo*, ¿comprendes? La idea es… que todo el planeta se sostiene en esa base. La Tierra *es* la obra de arte. ¡Y Manzoni se atreve a firmarla! Nunca se llevó a tal extremo la concepción del artista como Creador. Manzoni es Dios.
> –Pues qué mamón.

- La deconstrucción de la *Venus de Milo* en azul Yves Klein representa ese distanciamiento entre ambas posturas en el que Josefa censura la labor de los críticos de arte: "Y ahora vas a pasarte las siguientes dos horas tratando de convencerme de la supuesta conmoción que te provoca esta muestra de barbarie. Aníbal, por Dios, ¿de verdad los críticos de arte se creen todo lo que dicen?" (Volpi, 2003: 265-266). Por el contrario, Quevedo defiende el poder de la palabra que atesoran las obras artísticas:

> En contra de lo que suele asumirse, el arte contemporáneo refleja el triunfo de la palabra sobre la imagen. Una obra no importa por lo que es, sino por lo que uno dice a partir de ella, por las historias que surgen desde las imágenes, por los relatos cruzados que el artista, el crítico, el simple observador mantienen más allá de las obras. (Volpi, 2003: 270)

- *100% Abstracto* (1968), una de las piezas de la colección Art & Language, deja en suspense la valoración de Josefa, omisión que sugiere en sí misma una visión negativa de tal obra:

> 53,5 %
> 17.3 %
> 12,2 %
> 17,0 %
> –El título lo dice todo, Josefa, si lo dudas, puedes hacer la suma tú misma. (Volpi, 2003: 275)

- La obra del ficticio Albert Girard recibe, no obstante, una percepción distinta por parte de Quevedo. Cuando visita su estudio y sus exposiciones en diversas galerías se encuentra un arte relacionado con la corriente hiperrealista y unas imágenes marcadas por "la violencia y la muerte" (Volpi, 2003: 292). Lo que Quevedo contempla en realidad es el cuerpo de Claire, que ha posado para el artista, no solo segmentado en diversas fotografías, como si de mutilaciones se tratase, sino lleno de marcas que evidencian la violencia: "raspaduras, heridas, moretones, incluso

hilos de sangre" (Volpi, 2003: 292). La sensibilidad artística de Quevedo se halla en medio de un debate entre su labor como crítico y su amargura ante la observación del maltrato consentido por su amada: "Contemplo las imágenes con una mezcla de amargura y repulsión. Y, sin embargo, prefiero callar. Porque eso *es* arte. El crítico no debe hacer juicios morales ni mostrar sus sentimientos, mucho menos expresar su propio dolor" (Volpi, 2003: 292). En una escena similar, en la que intervienen los mismos actores, Quevedo abandona sus principios y se deja llevar por la ira y los celos al destruir en una exposición la obra de Girard en la que de nuevo aparece el cuerpo de Claire, "aquí tus antebrazos, allá tu pubis, en aquel extremo tu ombligo, tus muslos, tus nalgas, tu nuca, tus pezones, tu clítoris…" (Volpi, 2003: 309). El efecto paródico con el que Volpi tiñe la trama del arte contemporáneo en *El fin de la locura* se consigue en esta ocasión con la interpretación que tanto Girard como el público asistente realizan del impulso repentino de Quevedo, cuando irrumpen en aplausos ante el estupor –y la derrota– del protagonista:

> Consultado al día siguiente por un reportero de *Art Press*, Girard declara que, al romper sus fotografías, yo he llevado hasta sus últimas consecuencias su deseo de atomizar el mundo y fragmentar la realidad. Mi *performance* le ha parecido una metáfora perfecta de lo que él siempre ha perseguido: el fin del Arte. (Volpi, 2003: 310)

La intertextualidad y la doble referencialidad que vinculan a Quevedo con el personaje de la esfera intelectual correspondiente también se manifiestan en la tercera parte de la novela, en la que la carrera como crítico del protagonista presenta varias similitudes con la de Barthes en su labor creativa y en la producción de textos sobre crítica y estética artísticas. Si sus comienzos se retrotraen a sus columnas periodísticas semanales, a lo largo de la década de los 70 la carrera de Quevedo como intelectual fructifica en una serie de textos que, como veremos, remiten a los pensadores que Volpi parodia en la obra; durante esos años, el protagonista de la presente novela publica *Epifanías*, "*Fragmentos de un discurso estético* (Ediciones Rocinante, 1976), *Ver y apreciar* (Ediciones Rocinante, 1977), *Para leer "Para leer 'El Capital'"* (Siglo XXI, 1978), *El grado cero de la pintura* (Joaquín Mortiz, 1979), *El texto del placer* (Editorial Era, 1979) y *Duchamp, Debord, Girard* (Siglo XXI, 1980)" (Volpi, 2003: 300), textos que hacen referencia a los intelectuales que aparecen en *El fin de la locura*, como Barthes con *Fragmentos de un discurso amoroso*, *El grado cero de la escritura* o *El placer del texto*, Foucault con *Vigilar y castigar* y Althusser con su ensayo *Para leer El Capital*.

Sin entrar aún en el componente mítico del Quijote ni en la cuestión metaliteraria asociada al papel de Quevedo como escritor, recursos que se analizarán posteriormente, la última parte de la novela se configura como una aventura determinante para el protagonista y para el sentido alegórico que la locura tiene en su relación con el poder. Por eso mismo, el tercer capítulo finaliza con una pérdida, el alejamiento de Claire, y con el reencuentro con Foucault, cuya presencia ha estado latente durante la trama novelesca hasta su protagonismo en el final de la misma, percepción de la que da noticia el propio Quevedo:

> Persiguiéndote a ti [Claire], encuentro a Foucault. Después de tantos años, tantos malentendidos y tantos vacíos, después de tantas coincidencias, mi camino se une al suyo. Nuestras sendas estaban destinadas a cruzarse. De pronto imagino que mi accidentado trayecto no ha tenido otro objetivo que acompañarlo hasta el día de su muerte. De una manera más poderosa que con Lacan, Althusser o Barthes, mi amistad con Foucault le otorga sentido a mi existencia. Justo cuando he vuelto a perderte, él me salva. (Volpi, 2003: 310-311)

Debido a la asimilación del discurso de los intelectuales franceses mencionados en *El fin de la locura*, la novela se caracteriza por la diversidad estilística y la falta de coherencia textual; además, a medida que la trama se centra en un escenario tan convulso como Hispanoamérica, la narración se vuelve "más caótica, menos racional, […] se deconstruye, se desordena, se fragmenta" (Areco, 2007: 307). La estructura que Volpi ha diseñado presenta una correspondencia entre los capítulos uno y tres, extensos y sin subdivisiones internas, y entre el segundo y el cuarto, segmentados en siete partes cada uno. Sin embargo, el último, a diferencia del segundo, que sigue una cronología precisa y ordenada, entremezcla voces narrativas, situaciones y tiempos que dispersan el discurso novelesco y contribuyen a una confrontación de planos de realidad que, en última instancia, se insertan en una ambigüedad imposible de dilucidar. La cuarta parte de la obra toma el nombre de una de las obras de Foucault, *Microfísica del poder*, formada por una serie de textos heterogéneos cuyo hilo conductor es la temática del poder. Éstos se caracterizan por la diversidad, unos son artículos ensayísticos, otros transcripciones de conversaciones mantenidas con pensadores y existen también debates, entrevistas o cursos pronunciados por Foucault en el College de France. Basándose en la estructura de esta obra, la última parte de la novela de Volpi atomiza el discurso narrativo y el punto de vista en una serie de documentos que reproducen el estilo del intelectual francés, tal y como afirma el autor mexicano: "lo que quería era el Foucault archivista, que el documento hablase" (Areco, 2007: 307), y así, en cada una de las siete partes, Volpi introduce los siguientes escritos: "El homicidio de Tomás Lorenzo" es una serie sobre los acontecimientos que rodearon la investigación llevada a cabo por la comisión de la que

formaba parte Aníbal Quevedo para esclarecer tal asesinato, cartas enviadas por Claire, fragmentos del cuaderno de notas del protagonista, una extensa entrevista realizada a Josefa Ponce (dividida a lo largo de las siete partes), críticas literarias sobre los libros publicados por Quevedo bajo el título "Peor libro del año" firmadas por Juan Pérez Avella, partes del registro de las sesiones psicoanalíticas entre Quevedo y el presidente de la República mexicana, tres entrevistas, una a la ex mujer y la hija de Quevedo, Leonora Vargas y Sandra Quevedo, otra a Carlos Monsiváis y la tercera a Julio Aréchiga, una serie de artículos periodísticos, notas de prensa o informes judiciales y cuatro textos englobados bajo el título "El último día", que retratan el final de Lacan, Althusser, Barthes y Foucault, respectivamente.

La función de este conjunto de textos se relaciona con la noción de poder acuñada por Foucault, quien se aleja de una concepción tradicional relacionada con el poder político para centrarse en un "poder microscópico" porque, según afirma el filósofo francés, "no se trata de un aparato de Estado ni de la clase en el poder, sino del conjunto de pequeños poderes e instituciones situadas en el nivel más bajo" (Foucault, 1980: 63)[199]. En *Vigilar y castigar* Foucault centra su análisis en las micro-formas adoptadas por el poder en la tradición occidental a partir del siglo XVIII, como por ejemplo las prisiones[200], y en *Microfísica del poder* menciona otros tipos de represión, como la enseñanza, los medios de comunicación o la psiquiatría. En definitiva, lo que Foucault postula en sus ensayos es la existencia en la actualidad de un tipo de poder abstracto que se dispersa en diversas instituciones, como el sistema penitenciario, el educativo, el sanitario, el administrativo o también ámbitos como el familiar o el sexual. El poder no representa para Foucault

> un fenómeno de dominación masiva y homogénea de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre los otros, de una clase sobre las otras; sino tener bien presente que el poder, si no se lo contempla desde demasiado lejos, no es algo dividido entre los que lo poseen, los que lo detentan exclusivamente y los que no lo tienen y lo soportan. El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca un blanco inerte o consintiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos. (Foucault, 1979: 144)[201]

[199] Foucault, Michel (1980), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa.
[200] Al mando del *Grupo de Información sobre Prisiones*, ficcionalizado por Volpi en *El fin de la locura*, Foucault realiza un exhaustivo estudio sobre las instituciones penitenciarias y las principales reclamaciones de los presos.
[201] Foucault, Michel (1979), *Microfísica del poder*, Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

Según esta definición, al mismo tiempo que Volpi se basa en la estructura de *Microfísica del poder*, representa en la cuarta parte ese "conjunto de pequeños poderes" foucaultiano a los que se enfrenta Quevedo como intelectual. El conglomerado de textos que integra la estructura de *El fin de la locura* asimila la organización reticular del poder postulada por Foucault y cada una de sus partes realiza una función determinada, encaminada a servir de contrapunto para formar una imagen imprecisa y ambigua del protagonista de la novela. Quevedo se convierte en un personaje clave en la historia cultural de su país, un tradicional intelectual de izquierdas en México que se halla ante una disyuntiva: mantener su posición de *outsider* y enfrentarse al poder representado por el presidente de la República mexicana o perder su independencia ideológica y sucumbir a los designios de la autoridad. Las distintas voces que Volpi representa en la estructura contribuyen a crear una opinión que se decante por cualquier de estas dos alternativas con el objeto de abrir en torno a Quevedo un debate acerca de su responsabilidad ética como intelectual. Los innumerables documentos que aparecen en este capítulo se corresponden con las micro-redes señaladas por Foucault y se agrupan según los diferentes ámbitos represivos descritos:

- *El sistema penitenciario*: "siguiendo el ejemplo de mi llorado maestro Michel Foucault, y en mi calidad de director de la revista *Tal Cual*, he tomado la decisión de participar […] en la comisión encargada de supervisar las investigaciones relacionadas con el homicidio de Tomás Lorenzo" (Volpi, 2003: 317). Emulando al intelectual francés, Quevedo participa en la citada comisión para intentar esclarecer el crimen del indígena Tomás Lorenzo y, junto con sus compañeros, viaja a la región de Chiapas, donde el protagonista describe la autoridad caciquil que gobierna el lugar, la pobreza extrema y las desigualdades sociales existentes. La entrevista con el hermano del fallecido, Santiago Lorenzo, pone en evidencia la represión ejercida por los mandos locales, el encubrimiento del crimen que ellos mismos cometieron y diversas prácticas para enmascarar tales atropellos y reprimir cualquier intento de disensión. La denuncia de tales hechos que Quevedo realiza en su revista le sitúan en la esfera social como un intelectual comprometido que encarna los valores de la comunidad de la que forma parte pero Volpi contrapone el ideal de Quevedo con la lógica de las instituciones gubernamentales mediante la entrevista mantenida entre la comisión y el secretario de Gobernación, caracterizada por la indiferencia, la confrontación y la mentira. La injusta detención de Santiago Lorenzo como autor del asesinato de su propio hermano, la visita al inmundo penal en el que estaba confinado y el silencio en torno al encuentro con el detenido son

aspectos que evidencian la desigualdad y la opresión ejercida en escenarios tan conflictivos como un penal en una de las zonas más empobrecidas de México, cuya descripción vincula el trabajo de Quevedo con el de Foucault:

> Cuando describió las atrocidades cometidas en las prisiones francesas del siglo XVIII, Michel Foucault debió tener en mente una imagen muy parecida a la de este averno chiapaneco. Como parte de su labor al frente del Grupo de Información sobre Prisiones, el filósofo recorrió decenas de centros correccionales, pero estoy seguro de que nunca se adentró en una pocilga como ésta. Cerro Hueco no es una penitenciaría, sino una porción del inframundo, un no-lugar construido para arrebatarles a sus miserables pobladores hasta el último vestigio de confianza. (Volpi, 2003: 424)

- *Enseñanza*: equiparada a otros elementos represivos como las prisiones o los psiquiátricos, la enseñanza funciona, según Foucault, como una dinámica de represión y exclusión: "exclusión de aquellos que no tienen derecho al saber, o que no tienen derecho más que a un determinado tipo de saber; imposición de una cierta norma, de un cierto filtro de saber que se oculta bajo el aspecto desinteresado, universal, objetivo del conocimiento" (Foucault, 1979: 32). Si bien en la novela no se profundiza en esta esfera social de manera directa, sí se hace alusión a la actividad académica de Quevedo que, entre otras actividades, imparte clases en la universidad y participa en eventos de difusión científica como congresos, charlas, coloquios o mesas redondas, siempre desde una postura crítica que cuestiona la realidad. Tales actividades tienen que ver con el humanismo, criticado por Foucault por configurarse como un conjunto de discursos que ha impuesto unas "soberanías" determinadas que eliminan el deseo de poder[202].

- *Medios de comunicación*: la prensa, sobre todo los periódicos, constituye según Foucault uno de los "mecanismos secretos mediante los cuales una sociedad transmite su saber y se perpetúa a sí misma bajo una apariencia de saber" (Foucault, 1979: 37). Como uno de los grandes centros de poder, los medios de comunicación tienen un gran protagonismo en la novela, ya sea mediante los artículos publicados por Quevedo en su revista *Tal Cual*, o por medio de reseñas, entrevistas y artículos de diarios como la *Gaceta de la UNAM*, *Libèration*, *La Jornada* o *Proceso*. En calidad de director de su publicación Quevedo centra su labor periodística en dos series de artículos, los englobados bajo el título "El último día" y la serie sobre el asesinato de Tomás Lorenzo. En el primero, ficcionaliza en primera persona el final de cada uno de los intelectuales franceses que

[202] Esas soberanías son "el alma (soberana sobre el cuerpo, sometida a Dios), la conciencia (soberana en el orden del juicio, sometida al orden de la verdad), el individuo (soberano titular de sus derechos, sometido a las leyes de la naturaleza o a las reglas de la sociedad), la libertad fundamental (interiormente soberana, exteriormente consentidora y 'adaptada a su destino')". (Foucault, 1979: 34)

estructuran la novela, un recurso narrativo que contribuye a sintetizar las principales aportaciones teóricas de cada uno y a desvincular sus estudios de su vida personal, caracterizada en todos los casos por el fracaso. Asimismo, los adjetivos calificativos que acompañan a los nombres sirven para sintetizar el contenido de los artículos; Lacan es el "encantador de serpientes" (Volpi, 2003: 330), en clara alusión a su profesión como psicoanalista, y en su muerte representada se hace dueño del discurso: "Soy *obstinado*, murmuro entre dientes… Y, privándolo [al médico] para siempre del goce de certificar *mi* fallecimiento, yo mismo dictamino: *Desaparezco*…" (Volpi, 2003: 331). El relato de la primera voz de Althusser, "prisionero de la fe" (Volpi, 2003: 356), es una confesión del asesinato de su esposa Hélène. Recluido en un psiquiátrico, el intelectual reflexiona sobre la culpa y el remordimiento con la esperanza de ser redimido de sus actos y, en vez de relacionar la acción revolucionaria de los jóvenes con sus propias teorías, centra la atención en la demencia que se esconde tras su papel, de forma que metafóricamente la confesión de Althusser apunta hacia una estrecha relación entre la locura y el fracaso de la revolución del 68.

Barthes, el "miniaturista" (Volpi, 2003: 390), se retrata en la ficción creada por Quevedo como un perfeccionista del detalle alejado del caos y la acción, cuyo fallecimiento certifica en la realidad literaria lo expuesto en su artículo "La muerte del autor": "si no fallecí tras el golpe, si recobré la conciencia y tuve una aparente mejoría, fue para volver a esta cama y disponer del tiempo necesario para estudiar mi propia muerte, la verdadera muerte del autor" (Volpi, 2003: 391). Por su parte, Foucault lleva hasta las últimas consecuencias su desconfianza hacia cualquier estamento que implique cierta sumisión: "desconfío de los psicoanalistas y de los sacerdotes, de los preceptores y los maestros, de los médicos y de los políticos…" (Volpi, 2003: 439), y se caracteriza como un "cínico" (Volpi, 2003: 439) que, situándose más allá de los límites de la norma, del cuerpo, del dolor, ha tratado de oponerse a la autoridad con el único fin de buscar la verdad. La importancia que estos relatos tienen en la estructuración de la novela reside en la capitulación de las teorías de los intelectuales en relación con el fin de la locura propiamente dicho. Si la novela comienza con el ruido y el caos de mayo del 68 y transcurre a través de los discursos de los teóricos, la sección del "último día" concluye la acción revolucionaria y restablece la cordura: Lacan recobra "una lucidez inusual" (Volpi, 2003: 330), Althusser se lamenta, "al escudarme en la demencia, dejé de ser un hombre" (Volpi, 2003: 356), Barthes ha "recuperado la conciencia" (Volpi, 2003: 359) y, por fin, Foucault declara que el "círculo se cierra" (Volpi, 2003: 441).

La serie de artículos sobre el asesinato de Tomás Lorenzo funciona como un testimonio que atestigua las coacciones llevadas a cabo desde las instituciones y cómo el crimen del joven activista del Frente Democrático Nacional es fruto de la represión del gobierno mexicano, como ya ocurriera en otros casos, como la matanza de Tlatelolco, el asesinato de los líderes campesinos Rubén Jaramillo y Lucio Cabañas, o de los colaboradores del candidato a la presidencia del país Cuauhtémoc Cárdenas, Francisco Xavier Ovando y Román Gil Hernández, crímenes que, según denuncia Quevedo, permitieron que Carlos Salinas de Gortari ganara las elecciones fraudulentamente. El trágico fallecimiento de Tomás Lorenzo le sirve a Volpi como línea argumental para presentar a Quevedo como paradigma del intelectual comprometido en su férrea lucha contra el presidente de México, figura que representa la máxima autoridad en la novela:

> Si bien algunos sectores radicales insisten en denunciar la corrupción oficial sin hacer nada para combatirla, los promotores de esta propuesta estamos convencidos de que nuestra intervención puede resultar decisiva para aclarar los hechos. Si realmente nos interesa la *verdad* y si es cierto que perseguimos la *justicia*, no nos queda otra salida que exigirlas. Sin duda habrá quienes prefieran no mancharse las manos, pero nosotros no estamos dispuestos a arriesgarnos: no hacerlo constituiría un acto de cobardía y de complicidad con el gobierno. Tras contemplar las imágenes de Tomás Lorenzo, no cabe duda de que nuestra obligación consiste en *actuar*. Nuestro país merece *saber* lo que ocurrió. Y los culpables deben ser castigados[203]. (Volpi, 2003: 318)

Los artículos periodísticos de diversos medios que Volpi introduce en el discurso se configuran en torno a dos ópticas enfrentadas, aquélla que respalda la imagen de Quevedo como personaje relevante en la esfera cultural mexicana y la que se conjura en su contra, dos formas de reflejar el funcionamiento de las microestructuras de poder señaladas por Foucault. En el primer caso, la noticia publicada por *Libèration* en "El otro terremoto" el 21 de septiembre de 1985 en México D.F. detalla dos aspectos relevantes, la falta de actuación y previsión de las autoridades ante el terremoto y la solidaridad de los ciudadanos, organizados ante el desastre por líderes como Aníbal Quevedo. Por otra parte, las críticas hacia el psicoanalista se vierten desde diarios nacionales, como el artículo "Tormenta de verano", publicado en *La Jornada* el 6 de julio de 1989, en el que se detalla el conflicto entre intelectuales surgido a raíz de un evento organizado por Quevedo, o la acusación directa de *Proceso* el 6 de noviembre de ese mismo año, "Presidencia paga seis millones a Aníbal Quevedo", en el que se denuncia que el intelectual "renunció a la

[203] Nótense las cursivas del original en palabras nada casuales como verdad, justicia, actuar y saber, todas ellas de referencia en el discurso teórico de Michel Foucault, que actúa de sustrato ideológico del protagonista, Quevedo, en la última parte de la novela.

comisión encargada de investigar el homicidio del militante cardenista Tomás Lorenzo tras haber recibido al menos seis millones de pesos de la presidencia de la República por una *asesoría* cuya naturaleza se desconoce" (Volpi, 2003: 443).

El sistema de voces múltiples que estructuran la cuarta parte se completa mediante las reseñas sobre las obras de Quevedo englobadas en el título "Peor libro del año" que un tal Juan Pérez Avella publica en *Nexos*; en estos artículos, el crítico literario comenta cada ensayo del protagonista en clave negativa, de forma que su opinión contribuye a forjar una imagen adversa de la labor académica de Quevedo. Otros documentos ayudan de forma decisiva tanto a desfigurar como a proteger la labor desempeñada por el intelectual y se articulan como un diálogo relevante en cuanto a la recepción ambigua de la novela se refiere. El escándalo sobre la sospechosa relación entre Quevedo y la presidencia sirve de marco contextual de las entrevistas realizadas a Carlos Monsiváis y Julio Aréchiga; el primero sale en defensa de su amigo y compañero en la comisión, convencido de la puesta en marcha de una conjura "tramada desde las más altas esferas del poder" (Volpi, 2003: 446), mientras que Aréchiga se encuentra entre quienes creen que Quevedo se dejó sobornar "por parte ese gobierno al cual tanto criticaba" (Volpi, 2003: 450).

El espacio que los medios de comunicación ocupan en la cultura mexicana merece una mayor atención de la pretendida en estas páginas; será el propio Volpi quien recorra en *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* el escenario literario y político de una fecha tan significativa para México con el único propósito de estudiar "los hilos que se tendían entre la creación literaria y el compromiso político, entre la literatura y la ideología, entre la vida privada y la vida pública" (Volpi, 2006: 18). En su ensayo el autor de *En busca de Klingsor* se centra en el enfrentamiento entre intelectuales mediante publicaciones tan significativas como las reseñadas en la novela, de suerte que su trabajo se sitúa como referente de lo ficcionalizado en *El fin de la locura*. Asimismo, el eje temático de la prensa en su relación con las micro-estructuras de poder foucaultianas se caracteriza por una sistematización literaria relacionada con el concepto de "novela polifónica" de Mijaíl Bajtín. La organización plural del cuarto capítulo de la obra de Volpi se corresponde con la principal característica de las novelas de Dostoievski, según afirma Bajtín: "la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas" que combina "las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible" (Bajtín, 1988: 16). El aparente caos de la estructura novelesca que proyecta Volpi adquiere su significado bajo una concepción dialógica en la que las

distintas voces interactúan entre sí sin que ninguna prevalezca sobre las demás; el poder queda difuminado, segmentado en diversas voces que pluralizan su recepción y se encaminan hacia la imposibilidad de la verdad.

- *Psiquiatría*: si como Foucault enuncia en *Microfísica del poder* (1979: 41) la diferencia entre lo normal y lo patológico es más acusada que entre la culpabilidad o inocencia de la terminología jurídica, la psiquiatría como disciplina constituye una de las críticas realizadas por el filósofo francés como una de las redes en las que se reproducen acciones represivas: "he intentado hacer la genealogía de la psiquiatría porque tenía una cierta práctica y una cierta experiencia del hospital psiquiátrico y percibía ahí combates, líneas de fuerza, puntos de enfrentamiento, tensiones" (Foucault, 1979: 112). Trasladando la idea de Foucault a la estructura literaria de *El fin de la locura*, el psicoanalista Quevedo se ve envuelto en una particular batalla en el marco de su disciplina, de forma que se refuerza la teoría del filósofo francés. Serán cuatro las sesiones psicoanalíticas entre el protagonista y el presidente de la República mexicana, todas ellas entre el 15 de julio y el 30 de agosto de 1989, encuentros que simbolizan el enfrentamiento en el marco psiquiátrico referido por Foucault. Quevedo demuestra su mala praxis al intentar "humillar a alguien tan poderoso" (Volpi, 2003: 365) mientras que el dirigente político parece tentar al intelectual o tan solo tenderle una trampa; en cualquier caso, entre ellos se interpone un juego, "una partida de ajedrez", un "reto mental, un desafío" (Volpi, 2003: 395), una lucha amparada por una disciplina que según Foucault reproduce en los papeles de médico y paciente los estipulados en la fórmula represor-reprimido. La paradoja de tales encuentros estriba en su carácter pseudo-lúdico y en las tensiones extraprofesionales de ambos que evidencian el fatal conflicto de intereses en juego, el debate moral de Quevedo y la amenaza del presidente que habría de condenar a su psicoanalista.

- *Ámbito personal*: la autoridad familiar o las tensiones del entorno constituyen una de las formas de represión reseñadas por Foucault en *Microfísica del poder* (1979: 31). Curiosamente, el círculo más íntimo de Quevedo está formado en exclusiva por mujeres que simbolizan una batalla entre diferentes ejes hegemónicos representados por su ex esposa Leonora Vargas, Josefa y Claire. La entrevista realiza por Elena Poniatowska a su ex mujer (publicada en un especial titulado "Los Quevedo" en *La Jornada* el 20 de mayo de 1990) se inserta en una dinámica dicotómica ya utilizada por Volpi a lo largo del capítulo que simula la contraposición de las dos caras del intelectual. Leonora Vargas centra su intervención en el rencor del abandono mediante comentarios despectivos como los siguientes: "El miserable salió huyendo de México" (Volpi, 2003: 334), "es el hombre

más egoísta que he conocido. Para él, era como si estuviéramos muertas" (Volpi, 2003: 335) o "a ver si al menos se arrepentía de su infamia y se le caía la cara de vergüenza delante de todos esos periodistas…" (Volpi, 2003: 336). Por el contrario, su hija Sandra Quevedo, al margen del abandono, destaca de su padre aspectos positivos, como que nunca se olvidó de su cumpleaños y que "era muy generoso. Nunca dejó de mandarnos dinero, ni siquiera cuando comenzaron sus problemas económicos con la revista" (Volpi, 2003: 335).

El discurso de Josefa también se caracteriza, al igual que el de Sandra, por la admiración hacia su amigo; en realidad, su entrevista realiza una función determinante en la novela al justificar los actos del psicoanalista, lavar su imagen como intelectual de izquierdas y vincular la acción de Quevedo con la de Foucault. Josefa asume en este caso el papel de transmisora de conocimientos y desde el punto de vista estructural su relato es un recurso que aúna ensayo y ficción, macrohistoria y microhistoria, gracias al cual Quevedo figura como sombra inseparable de Foucault: le acompaña a la Universidad de California en Berkeley, al Irán de la Revolución Islámica y junto a él presencia el cambio político en Francia tras el triunfo de Miterrand en 1981. En definitiva, la acción vincula a Quevedo con el último de los intelectuales retratados en *El fin de la locura*, según señala Josefa: "Ambos vivieron obsesionados con el poder y la verdad y ambos dedicaron sus últimos esfuerzos a buscarse a sí mismos, a saber lo que eran y a averiguar por qué les dolía tanto lo que eran…" (Volpi, 2003: 410). Josefa, como Monsiváis, también cree en la existencia de una conjura para desprestigiar y hundir a Quevedo: "Lo acusaron de venderse al gobierno, de traicionar a sus lectores, de convertirse en uno más de los cortesanos del presidente… Siempre sucede lo mismo en este país: la verdad no importa, lo único que interesa son las conspiraciones, los rumores, los chismes baratos" (Volpi, 2003: 453). En su intervención detalla las consecuencias sufridas por Quevedo en su lucha contra el poder: su renuncia a la comisión no significó que dejara de reivindicar los derechos de los ciudadanos de Chiapas y, de hecho, el alzamiento zapatista de 1994 demostró que Quevedo tenía razón; las reuniones con el presidente, lejos de apuntar a soborno alguno, destacan la labor profesional del intelectual, que mantuvo el secreto de su paciente y jamás reveló ningún dato de las sesiones psicoanalíticas; Josefa denuncia a los compañeros y amigos de Aníbal, que lo abandonaron en el peor momento, sobre todo Claire, a quien Josefa mostró los archivos personales de Quevedo para que juzgase por ella misma la rectitud del intelectual, mientras que la activista francesa robó esos documentos para entregárselos a la

prensa, sin que se detallen en la novela los motivos que la llevaron a traicionar a Quevedo[204].

Josefa y Claire simbolizan dos fuerzas en tensión que confunden a Quevedo en su proceder a lo largo de la novela; si la primera desacredita a Claire continuamente, ésta previene al protagonista a través de sus cartas sobre la actitud sospechosa de Josefa: "Cuida todos los flancos. Y, perdona que te lo repita, vigila de cerca las maniobras de Josefa. Le has conferido un poder que rebasa sus capacidades, y no hay nada tan peligroso como un alma simple con poder…" (Volpi, 2003: 422). La última de las misivas enviadas por Claire está fechada en México D.F. el 9 de noviembre de 1989 y constituye el último eslabón de una estructura circular construida desde el comienzo; esta carta es el detonante de la acción narrativa expuesta en el prólogo firmado por Quevedo, fechado tan solo un día después: "Respóndeme: ¿por qué escribiste esta carta?" (Volpi, 2003: 13). En ella Claire le acusa de haber transigido con el poder y haberse plegado a sus designios sin mantener el espíritu combativo de antaño; "acabas de renegar de tus ideales, de esos ideales por los que combatimos desde hace más de veinte años: en vez de atacar, te defendías; en vez de resistir, negocias…" (Volpi, 2003: 462). La relación entre ambos solo tiene sentido en el marco de la izquierda revolucionaria y el fin de la locura también supone el fin de una época, de un amor y de una vida.

- *Ámbito sexual*: la sexualidad para Foucault supone la puesta en marcha de un sistema de vigilancia y una objetivación de la misma mediante la persecución del cuerpo como fuente de placer (Foucault, 1979: 105). En torno a él se sucede una lucha "entre los niños y los padres, entre el niño y las instancias de control" (Foucault, 1979: 105), en la que se ponen en práctica diversos movimientos estratégicos, por un lado subversivos en cuanto al desarrollo de la sexualidad se refiere y, por otro, de control-estimulación por parte de la autoridad, no solo para contrarrestar la libertad sexual, sino también para explotar económica e ideológicamente la industria erótica y las necesidades individuales[205]. La homosexualidad constituye uno de los focos de interés de Foucault,

[204] En la entrevista Josefa declara el sentimiento amoroso que la unía a Quevedo, motivo por el cual se mantuvo a su lado a lo largo de su vida: "¿Sabe cómo supe que él me amaba? Cuando descubrí todo lo que había hecho para arruinar mi relación con Louis [Althusser]. Nunca se lo reproché, al contrario, me pareció una clara prueba de su afecto. Aunque jamás lo reconoció, Aníbal no toleraba la idea de que alguien más se me acercase; era lógico, pues, que yo tampoco soportarse su pasión por esa mujer. Ella no lo merecía. Usted lo sabe: Claire era –y es– insoportable. *Y nunca lo quiso*". (Volpi, 2003: 455)

[205] En el "Curso del 14 de enero de 1976" (Foucault, 1979: 145), el filósofo francés profundiza en sus investigaciones al relacionar la dominación de la clase burguesa con la represión de la sexualidad infantil. No obstante, para un completo análisis de la temática remito a los ensayos del autor englobados bajo el título *Historia de la sexualidad*, un ambicioso proyecto del que se esperaban seis tomos, que finalmente se

definida como “una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma” (Foucault, 1998: 28)[206], después de su desvinculación de la sodomía. La lectura que Volpi propone de los textos del cuarto capítulo evidencia la importancia que el juego reticular representa en el sistema de poder foucaultiano al reflejarlo en el nivel estructural de la novela, en el que los textos dialogan entre sí para oscurecer la imagen de Quevedo. Este mecanismo literario se aprecia, por ejemplo, entre un fragmento del cuaderno del protagonista y una parte de la entrevista realizada a Josefa Ponce; en el primero de ellos, Quevedo describe una escena de sadomasoquismo en la que participa junto a “un maestro y sus discípulos” de los que no especifica su identidad, aunque presumiblemente se trataría de Foucault. El ambiente, envuelto en tinieblas, se llena de gritos, insinuaciones, barrotes, máquinas de tortura, cuero, látigos, hasta que Quevedo se encuentra con un hombre con el que mantiene relaciones homosexuales en un acto “violento, cruel, irresistible” (Volpi, 2003: 349) del que concluye lo siguiente: “He traspasado un límite que siempre imaginé infranqueable. Ahora soy otro, alguien más parecido a él. Ojalá algún día sea capaz de enorgullecerme de mi conducta. Ahora necesito un baño caliente, y mucho alcohol…” (Volpi, 2003: 350). Con la introducción de la voz de Josefa en el subapartado siguiente, Volpi contrapone la versión de Quevedo con la que ofrece su amiga en la entrevista, encabezada con el imperativo “¡Mentira!” (Volpi, 2003: 351) y en la que niega la pregunta elidida sobre las supuestas prácticas sexuales del intelectual y el posible manuscrito que las confirman: “Aníbal jamás hubiese tenido el descuido de escribir una página tan comprometedora; él siempre se esforzó por mantener su intimidad” (Volpi, 2003: 351). Con la contraposición de ambas voces Volpi consigue crear una atmósfera sospechosa en torno a Quevedo que dificulta cualquier posible justificación moral de sus actos en el futuro, al mismo tiempo que refleja la teoría de Foucault sobre la sexualidad.

En conclusión, en la estructura de *El fin de la locura* intervienen una serie de factores relevantes en la identificación de locura e ideología pretendida por su autor. Me refiero a una similitud con la obra cervantina en una segmentación en dos partes con una secuenciación de aventuras semejante en los casos de Don Quijote y Aníbal Quevedo. Pero el aspecto más relevante del aparato formal de la novela lo constituyen sus cuatro capítulos adecuados al estilo de los intelectuales protagonistas. La particularidad de esta relación es que Quevedo reproduce a nivel textual las teorías de sus modelos, que en la novela se ven

---

quedaron en tres: vol. *1: La voluntad de saber* (1998), Madrid: Siglo XXI, vol. *2: El uso de los placeres* (2012), Madrid: Biblioteca Nueva y vol. *3: La inquietud de sí* (2012), Madrid: Biblioteca Nueva.

[206] Foucault, Michel (1998), *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.

desvinculados de su ideología y aparecen ante nosotros con todas sus imperfecciones. Según esto, he podido comprobar que la primera parte, correspondiente a Lacan, se configura como una sesión psicoanalítica en la que, paradójicamente, el maestro es retratado en decadencia y es relevado en sus funciones por Quevedo. En este sentido, se produce una crítica hacia el poder no solo mediante esta subversión, sino por medio de la introducción de diferentes puntos de vista que contraponen la postura de la autoridad representada por Lacan en esta larga sesión analítica. La locura sigue siendo centro de debate en el segundo capítulo de la novela, en el que se imita el complejo estilo de Althusser mediante un juego de espejos con el protagonista. Ambos sufren una evolución inversa en su ideología y si Althusser se refugia en la insania y sus estudios teóricos para alejarse del escenario reivindicativo del 68, Quevedo busca su camino como hombre de acción en diversas aventuras activistas. Pero al final, los dos personajes intercambian sus papeles y Althusser decide involucrarse en la lucha mientras que Quevedo prefiere la comodidad que le brinda la labor intelectual.

Como paradigma del intelectual de izquierdas, Quevedo imita a Barthes en el tercer capítulo y asimila su estética artística en un discurso dispuesto a modo de fichas que segmentan la acción en diversas temáticas interconectadas. Basado en el modelo de las *Mitologías* de Barthes, la relación de Quevedo con el arte se constituye según una actividad crítica que busca la trascendencia de la obra y su mensaje revolucionario, dando lugar a diálogos irónicos con su amiga Josefa que remiten a los mantenidos por Don Quijote y Sancho. Esta atomización lingüística también es clave en el cuarto capítulo de la obra, en el que se adopta el modelo formal de *Microfísica del Poder* de Foucault. Gracias a la inclusión de multitud de textos que hacen referencia a la novela dialógica de Bajtín, según la cual se enfrentan distintas representaciones del mundo, los documentos que conforman esta parte mantienen entre sí un diálogo que confronta diferentes puntos de vista. Pero las formas del poder analizadas por Foucault tienen cabida en la estructura, en la que aparecen mezclados diferentes textos que tienen que ver con las formas de represión analizadas por el intelectual francés: el sistema penitenciario, la enseñanza, los medios de comunicación, el ámbito personal y el sexual. Volpi se basa en dicho sistema como elemento de la estructura narrativa del último capítulo de *El fin de la locura* para diseñar un espacio caótico en el que Quevedo queda atrapado sin posibilidad de redención y las distintas voces que aparecen contribuyen a heterogeneizar la focalización que, a su vez, conforma una imagen distorsionada de la realidad narrativa que genera más preguntas que respuestas acerca de la moral del intelectual.

2.3.2.3. *No será la Tierra* y el gran teatro del mundo.

En *En busca de Klingsor* y *El fin de la locura* Volpi proyecta una estructura narrativa ambiciosa en técnicas y estilos que refleja además la temática novelesca de cada una de las novelas, pero *No será la Tierra* supone en la *Trilogía* el resultado más complejo y perfeccionado del conjunto de las tres novelas. Como uno de los rasgos caracterizadores de la literatura contemporánea, esta obra destaca por la mezcla genérica, que le confiere una identidad de novela dramática con la inclusión de fragmentos poéticos pertenecientes a voces femeninas de la lírica rusa. La estructura novelesca plasma esta hibridación genérica y se define en la anteportada como "Novela en tres actos"; en efecto, la división interna distribuye el contenido en tres actos, al margen del preludio y de la nota sobre los personajes, también característica de la literatura teatral[207], de acuerdo a una planificación consciente de Jorge Volpi: "Siempre me pareció que la historia de la caída de la Unión Soviética era una especie de tragedia griega, como la caída de Troya en la Ilíada. En ese sentido se me ocurrió esta estructura de 'teatro de la historia' trágico" (Friera, 2007). Asimismo, cada una de las secciones presenta una estructura homogénea de siete capítulos, número significativo por excelencia y frecuente en la producción novelística de Volpi. En el preludio, titulado "Ruinas (1986)", se escenifica el desastre de Chernóbil como una metáfora del fin de la URSS, del comunismo como ideología y de uno de los siglos más controvertidos de la historia de la humanidad. La explosión atómica y sus consecuencias funcionan como contextualización dramática de la novela, que comienza con el primer acto, "Tiempo de guerra (1929-1985)". Aunque se especifica la acotación temporal, en el primer capítulo, "Tres mujeres", el tiempo narrativo se localiza el 30 de diciembre de 2000, de forma que la novela presenta un comienzo "in extrema res" según la teoría literaria tradicional, situándose en el final de la trama. Mediante este recurso que disloca la

[207] Como indicio de la complejidad estructural y temática de la novela, la tabla de personajes incluye tanto a los protagonistas como los comparsas, ya sean históricos y reales o ficticios, divididos todos ellos en veintiuna secciones, en las que se detallan sus nombres y apellidos y su ocupación: 1. Chernóbil (9 personajes), 2. Los soviéticos (27 personajes), 3. Los estadounidenses (16 personajes), 4. Los amantes (9 personajes), 5. En Hungría (5 personajes), 6. Los científicos (9 personajes), 7. En Wall Street (5 personajes) 8. Los economistas (6 personajes), 9. Los ecologistas (5 personajes), 10. En Zaire (3 personajes), 11. En San Francisco (2 personajes), 12. En Afganistán (4 personajes), 13. La iniciativa de defensa estratégica (3 personajes), 14. Los conjurados (7 personajes), 15. Los nuevos rusos (11 personajes), 16. Los oligarcas (6 personajes), 17. Los poetas (11 personajes), 18. Los activistas (4 personajes), 19. Los niños de Yenín (5 personajes), 20. El genoma (12), 21. En Vladivostok (2 personajes). Esta clasificación da idea de la variedad temática y espacial de *No será la Tierra*, además de la multitud de personajes implicados, un total de 161, propia de novelas totalizantes o grandes obras de la tradición literaria rusa, influyente en la construcción novelística del tercer libro de la *Trilogía*.

acción narrativa, Volpi no solo centra la temática, sino que presenta a los personajes principales y mantiene la expectación del lector. La acción se focaliza en tres lugares concretos, Moscú, Nueva York y Rockville (Maryland, Estados Unidos) y tres escenas simultáneas, las de Irina Nikoláievna, Jennifer Moore y Yuri Mijáilovich Chernishevski, todos ellos con un denominador común, la presencia cercana de la muerte en sus vidas: Irina se encuentra en un hospital para reconocer el cadáver de su hija Oksana, Jennifer vela por su sobrino Jacob tras conocer el fallecimiento de su hermana y Yuri, narrador de la obra, es condenado por el asesinato de su amante, la científica Éva Halász, tercera protagonista femenina a la que hace mención el título del capítulo. Todas estas muertes al comienzo de la novela se insertan en un código simbólico relacionado con el desastre de Chernóbil porque su fallecimiento "se puede leer como la muerte de las grandes metanarrativas de la ciencia, la muerte del comunismo y el fin del siglo XX" (Ramos, 2012: 184).

Una vez presentado el tema y la situación límite de los personajes, el resto de apartados seguirán un orden cronológico que desvelará los acontecimientos que han desembocado en las tragedias finales anunciadas ya en las primeras páginas. Los restantes seis capítulos centran la acción en las historias personales de los protagonistas en una secuencia alterna: Irina-Jennifer-Éva-Irina-Jennifer-Éva. Si en *En busca de Klingsor* Volpi proporciona muchos detalles sobre el pasado de los personajes Bacon y Links, en *El fin de la locura* rompe esta tendencia en aras de una mayor ambigüedad, pero en *No será la Tierra* el pasado vuelve a ser determinante. Asumiendo las directrices de una obra teatral, Volpi se erige como el autor que, en el primer acto de su representación anuncia a sus protagonistas y los identifica con sus principales rasgos. De "Irina Nikoláievna Sudáieva" destacan dos aspectos fundamentales que rodean su infancia y juventud, la estricta educación según los parámetros comunistas y su especialización como científica, aspectos compartidos por su futuro marido Arkadi Ivánovich, aunque los sucesos narrativos se retrotraen a los antecedentes familiares de ambos, marcados por la inestabilidad familiar o su inexistencia, dejando la formación del carácter de los personajes a su propia experiencia o a la educación marcada por el Partido Comunista[208]. El relato correspondiente a "Jennifer

[208] El padre de Irina había sido fusilado poco antes de que ella naciera y fue separada de su madre a los cuatro años para ingresar en una escuela elemental en Siberia. Por su parte, la familia de Arkadi mantuvo ciertos privilegios debido a la ocupación de su padre, secretario de uno de los dirigentes del NKDV. No obstante, la desestructuración familiar también está presente en el historial del científico ruso; su padre es descrito como un pusilánime y su madre padece fuertes depresiones que provocan que sea el propio Arkadi quien asuma el papel de cabeza de familia, circunstancias que son determinantes para que el personaje decida su vocación de médico. En cuanto a la educación comunista señalada, ésta se especifica en un servicio a la comunidad sin

Moore" especifica la unidad temporal del primer acto porque su padre, Edgar Moore, es el personaje implicado en el Crack del 29 ocasionado por la especulación bursátil y la malversación de fondos. La particularidad de la historia de Jennifer reside en su contraposición con su hermana Allison; si ésta se enfrenta al conservadurismo familiar abandonando la universidad y dedicándose al activismo, Jennifer, descrita como una persona fría y calculadora, se doctora en Harvard, se convierte en destacada funcionaria del FMI y se casa con un empresario sin escrúpulos, Jack Wells. Por último, la narración relativa a "Éva Halász" tiende a ser más introspectiva a lo largo de la novela, por el vínculo tan estrecho e íntimo que la une con el narrador, Yuri. Su relación sentimental determina la recepción que el lector tiene de la historia de la científica, descrita detalladamente pero de forma un tanto fragmentaria. De procedencia húngara, Éva se caracteriza por una paradoja, es superdotada pero al mismo tiempo padece una fuerte inestabilidad emocional. Esa circunstancia la sitúa en la óptica de los estudios de Inteligencia Artificial en el MIT, pero su vida personal se desordena en matrimonios fallidos y una lista innumerable de amantes. En esta arquitectura narrativa se sitúa el narrador, Yuri, cuyas señas de identidad son la guerra en la que participa en su país en 1979, el alcoholismo y la violencia, su labor de periodista en Moscú, sus reportajes conflictivos sobre la desmembración de la URSS y sus polémicas novelas que le convierten en un personaje de referencia para los críticos del neoliberalismo.

Los siguientes tres capítulos avanzan la acción hasta 1985 y plantean los principales conflictos en los que se ven envueltos los personajes, que a su vez son las líneas temáticas de la novela. "La lucha por la supervivencia", localizada en la URSS, relata la vida en común de Irina y Arkadi, el nacimiento de su hija Oksana, los conflictos del médico en el

---

tener en cuenta la propia voluntad personal, una educación alejada de cualquier código sociológico o estrictamente ideológico y configurada según patrones de la ingeniería, como se describe en la novela: "Según los pedagogos y científicos oficiales, el comunismo construiría un nuevo tipo de ser humano, alejado de los yerros, la torpeza, la avaricia y la mezquindad propias de nuestra especie. Al tiempo que los arquitectos remodelaban las ciudades bombardeadas y los políticos reformaban el entramado social, los educadores soviéticos templaban a sus jóvenes. […] Los ideólogos del partido concebían al hombre como una máquina dotada de poleas, tuercas, motores y tornillos, que era necesario estudiar y reformar. Así como se levanta un puente o se construye una presa (Stalin ordenó realizar cientos de obras como éstas, sin importar el costo en vidas humanas), también era posible edificar una sociedad donde no quedase lugar para el egoísmo capitalista. El *homo sovieticus* sería un paso adelante, una prueba de nuestra capacidad de superarnos" (Volpi, 2006: 54). Como anécdota que ejemplifica la puesta en práctica de este pensamiento destaca la ocasión en la que Irina fue castigada en el internado por no comunicar a sus superiores que padecía una erupción cutánea, razón que motivó su puesta en cuarentena. Las consecuencias del pensamiento comunista fuertemente arraigado en la joven se dejan ver en la creencia de Irina de que en realidad ella era el virus, ella "misma se había convertido en un elemento pernicioso, un cuerpo infectado. Se merecía el aislamiento y el castigo" (Volpi, 2006: 50) y, no solo eso, sino que la vulnerabilidad de su enfermedad y la imposibilidad de superarla generan en ella un sentimiento de culpa por no haber sido lo suficientemente fuerte para vencer a su enfermedad: "El enemigo la había derrotado". (Volpi, 2006: 50)

laboratorio militar en el que trabaja, su posterior detención y los problemas que ocasionará la niña en el seno de la familia rusa. Todas estas circunstancias se contextualizan en un conflicto mayor, el dilema ético del científico ante la disyuntiva de servir al Estado y el abismo que comienza a generarse en el matrimonio: Arkadi representará al científico de la era neoliberal vinculado al poder institucional y empresarial privado, mientras que Irina será su contrapunto y encarnará los valores morales de la ciudadanía. La lucha por la supervivencia a la que hace mención el título se inserta en las teorías genética de Richard Dawkins en *El gen egoísta*, una de las influencias de Jorge Volpi, que defienden el instinto de conservación del ser humano como fruto de su propio código genético. Aunque todos los personajes de la novela se comportan de acuerdo a esta tendencia, como trataré de demostrar, en esta ocasión Arkadi, Irina y Oksana, desde el rencor, el dolor y la ira respectivamente, tratarán de luchar por su supervivencia en un medio tan hostil y convulso como la URSS de 1985, cercana a su extinción como país y como sistema político, económico e ideológico.

"La riqueza de las naciones" se centra en Jennifer y en su trabajo en el FMI. Como representante del poder hegemónico mundial del país al que pertenece y de la institución financiera internacional de la que es funcionaria, Jennifer semeja un anacronismo en una nación como Zaire, donde es enviada para intentar encauzar la precaria economía del país africano. Volpi suele utilizar la antítesis como recurso para destacar las desigualdades sociales y en Zaire logra crear una atmósfera de contrastes significativa en cuanto a la supremacía económica de EE.UU. y la pobreza de escenarios como la nación africana. Jennifer simboliza tal riqueza, de ahí el fracaso de sus iniciativas a la hora de controlar la economía de una nación sujeta a los designios de un dictador y su corte. El título, en este caso, resulta una ironía en sí mismo por la inutilidad del poder que Jennifer ejerce a cargo del FMI, anulado por una autoridad mayor, la del caciquismo, la corrupción y la tiranía. Como ejemplo de esta disparidad, la conversación entre Jennifer y su hermana Allison refleja el posicionamiento ideológico que tal riqueza representa en la expansión global del capitalismo:

> Jennifer trataba de hacerla entrar en razón: necesitas escoger tu propio camino, el tiempo se acaba, un buen día descubrirás que has agotado tus talentos. Pero Allison se reía de ella: yo no quiero triunfar, yo sólo quiero sobrevivir. No seas tonta, Allison, lo tienes todo. ¿Todo? Ése es el problema, el senador siempre nos dio todo, por eso ahora no busco nada. Óyeme bien, Jennifer: nada. (Volpi, 2006: 168)

Éva y Yuri se reparten la acción narrativa en "Destrucción mutua asegurada", que oscila entre dos escenarios diferenciados, EE.UU. y Afganistán. El título hace referencia a

los conflictos internacionales en los que los personajes se han visto envueltos, como son la intervención soviética a finales de los 70 en Afganistán debido a la invasión de los fundamentalistas islámicos o la guerra fría entre EE.UU y la URSS, que se evidencia en la Iniciativa de Defensa Estratégica, el proyecto de Ronald Reagan para crear un escudo antimisiles contra los rusos. Sin embargo, la destrucción también es aplicable a los personajes, a las consecuencias que la guerra afgana provoca en Yuri, condenado a la indiferencia y la ignominia, como el resto de veteranos de guerra: "todos nos entregábamos al alcohol o la desidia –y los más lúcidos a la muerte–, esperando un reconocimiento que no habría de llegar jamás. En teoría éramos titanes, pero el Gobierno nos trataba como parias, incómodos testigos de nuestra debacle" (Volpi, 2006: 181). Éva, por su parte, tampoco escapa a la desgracia al intentar suicidarse mediante la ingesta masiva de pastillas a causa de la neurosis y el desequilibrio que padece:

> Éva siempre supo que algo así podía ocurrirle: su inteligencia era una mierda, sus neuronas o sus genes la condenaban a un fin temprano y una existencia hueca, sucesión de desmayos y falsas esperanzas. Su cerebro se comportaba como una máquina averiada, infestada de cortocircuitos. Tarde o temprano acabaría en un manicomio, como su abuelo húngaro: el miserable no le había legado riquezas ni tesoros, sólo una patria incógnita y esa tara hereditaria. Los enfermeros le clavaron una aguja en el antebrazo: hacía años que la droga era su única compañía permanente: calmantes, tranquilizantes, analgésicos y sedativos para los períodos de excitación o furia, estimulantes, corticoides y cápsulas de litio para la aprensión, la inactividad o el hastío. […] A Éva la extrema lucidez le impedía soportar la realidad. (Volpi, 2006: 179)

El segundo acto, "Mutaciones (1985-1991)", es el nudo de la obra de Volpi, donde desarrolla los conflictos planteados mediante una estructura que difiere de la del resto de actos; aunque mantiene la división en siete capítulos, cada uno de los cuales se refiere a un año de los comprendidos entre 1985 y 1991, éstos presentan una irregular subdivisión en secuencias[209], semejante al capítulo "Microfísica del poder" de *El fin de la locura*. Cada una de estas secuencias funciona como las escenas de una obra teatral con acotaciones que fijan la ubicación física y temporal de la acción dramática. Tomemos como ejemplo las escenas pertenecientes al primero de ellos, "1985"[210]:

[209] Los diferentes capítulos presentan la siguiente subdivisión: 1985: seis escenas; 1986: nueve escenas; 1987: siete escenas; 1988: diez escenas; 1989: trece escenas, 1990: once escenas; y 1991: diez escenas.

[210] Existen en la novela dos momentos en los que Volpi utiliza un recurso cinematográfico en el que presenta varias escenas simultáneas localizadas en la misma unidad temporal; en el primero de ellos se describen las reacciones de los personajes estadounidenses ante la explosión del *Challenger* el 28 de enero de 1986: "Los ojos de Allison se llenaron de lágrimas, como si aquella luz hubiese rasgado su córnea o su retina; Jennifer vislumbró las consecuencias económicas de la catástrofe (los rusos se alegrarían); Éva trató de imaginar sus causas (hizo un rápido cálculo); y Wells, tan mezquino como siempre, sólo pensó en las pérdidas que la Bolsa arrojaría al día siguiente" (Volpi, 2006: 213). El segundo instante simultáneo se produce cuando Gorbachov es invitado a las Naciones Unidas el 7 de diciembre de 1988, fecha que para Yuri simboliza el

1. Moscú, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, 10 de marzo, 1985.
2. Nueva York, Estados Unidos de América, 12 de marzo, 1985.
3. Sverdlovsk, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, 13 de abril, 1985.
4. Auckland, Nueva Zelanda, 10 de julio, 1985.
5. Milton, Massachusetts, Estados Unidos de América, 9 de septiembre, 1985.
6. Washington D. C., Estados Unidos de América, 10 de noviembre, 1985.

El conflicto es la esencia dramática y el núcleo actancial del segundo acto; Volpi utiliza como recurso una segmentación del mismo para dislocar la acción de los personajes que, a lo largo de las sucesivas escenas, desarrollan las principales tensiones planteadas por el autor de *En busca de Klingsor* durante el primer acto. Para una lectura de estas líneas argumentales propongo una agrupación según los actantes correspondientes, de forma que entre las sesenta y seis escenas contabilizadas en el segundo acto se pueden distinguir siete guiones diferenciados:

- Arkadi e Irina: las acciones del matrimonio ruso son indisolubles en sí mismas por ser ambos testigos de los acontecimientos vividos en una época tan problemática para su país. Seguidamente del ascenso en el poder de Gorbachov las esperanzas de Irina se ven recompensadas tras la liberación de su esposo que, una vez excarcelado radicaliza su postura ideológica y política y se acerca al círculo de Borís Yeltsin. Como candidato por Sverdlovsk, consigue un puesto en el parlamento ruso, se entrevista con oligarcas como Jodorkovski y acepta los sobornos y el tráfico de influencias. Junto con su familia, desestabilizada por los continuos enfrentamientos internos, asiste a la caída de la URSS y el 18 de agosto de 1991 se une a la resistencia tras el intento de golpe de Estado contra el gobierno de Gorbachov.
- Oksana: la hija de Arkadi e Irina sigue otra línea argumental al margen de la de sus padres por el desapego y las desavenencias que existen en el núcleo familiar. En su juventud se caracteriza por una rebeldía innata y el silencio hasta que encauza su ira en las autolesiones y la lectura de la poesía femenina rusa, con la que se siente identificada. El

---

final de la Guerra Fría. La escena está acotada en tres escenarios, Nueva York, Berlín Oeste (República Federal Alemana) y Bakú (URSS): "Wells vio pasar la limusina a lo lejos, escoltada por motociclistas y patrullas, rumbo al edificio de las Naciones Unidas. Jennifer encendió la televisión un poco más tarde, y alcanzó a ver cómo Mijaíl Gorbachov, pastor de hombres, atravesaba el enorme salón de sesiones en compañía de Javier Pérez de Cuéllar (y le llamó la atención el interés que las cámaras le dispensaban a Raísa Gorbáchova, no tan guapa como imaginó). Esa misma noche, Éva miró el telediario con İsmet, su juguete, y escuchó con incredulidad las palabras del dirigente soviético. Perdida en los desiertos de Nuevo México, Allison ni siquiera se enteró de lo ocurrido. Arkadi e Irina, en cambio, esperaron las informaciones procedentes de Occidente después de leer en *Pravda* la reseña sobre la histórica intervención del secretario general". (Volpi, 2006: 279)

continuo rechazo hacia su padre genera una nueva vía de escape en la creatividad de la escritura, en sus diarios personales y en un intento por buscar una identidad propia que la aleje de la violencia y el dolor. Oksana representa el conflicto generacional en un país que ya no existe y no puede ser, se sitúa en la encrucijada representada por sus padres, en el ansia de futuro de Arkadi y la añoranza de Irina, por eso se reconoce a sí misma como un "anacronismo" y se bautiza como "Nadie".

- Yuri: a lo largo del segundo acto la palabra del narrador de *No será la Tierra* se convierte en una voz crítica y se configura como el trasmisor del contexto histórico en el que se desarrolla el desmembramiento de la Unión Soviética. Los conflictos étnicos en el Cáucaso y la espiral de violencia desatada en Azerbaiyán le obligan a abandonar su país y a su esposa Zarifa para trasladarse a Moscú como periodista de la revista *Ogoniok*. Ante la caída de los regímenes comunistas de las distintas regiones adyacentes a la Unión Soviética, como Polonia o Estonia, Yuri asiste en persona a la masacre acaecida en Azerbaiyán, su país, en el que el Ejército Rojo reprimió a los azeríes duramente por intentar sublevarse. El extenso reportaje que escribe sobre el suceso no encuentra hueco en ninguna publicación rusa, ni siquiera en la suya, pero sí sirve para su reconocimiento internacional como periodista de renombre y, en consecuencia, disidente peligroso, hasta el punto de que es secuestrado y torturado por ello.

- Jack Wells: el empresario estadounidense introduce en la narración la línea argumental relacionada con la economía neoliberal impuesta por EE.UU. en particular y el eje occidental en general. De la mano de este personaje el lector recibe información sobre el funcionamiento de Wall Street y la especulación bursátil y cómo conseguir financiación privada para su empresa biomédica, DNAW. El éxito económico, que no se ve respaldado por una productividad empresarial propiamente dicha, culmina en una larga lista de amantes o en fiestas fastuosas en la Casa Blanca, como la que tiene lugar para celebrar el ingreso de la Federación Rusa en la economía de mercado con Bush y Gorbachov como asistentes principales.

- Jennifer: la existencia de la funcionaria del FMI se convierte en una paradoja al trabajar con las deudas de diferentes países y desconocer la procedencia de la riqueza de su marido. Esta circunstancia dificulta la relación del matrimonio, caracterizada por las traiciones de Wells y los continuos altibajos entre ambos. Al margen de su vida privada, sus proyectos laborales se centran en intentar controlar la deuda de México y elaborar un estudio sobre la viabilidad económica de Rusia que presenta en la reunión del G-7.

- Allison: como activista contra el neoliberalismo, la joven Moore participa en las principales organizaciones no gubernamentales más conocidas, como Greenpeace, donde milita en uno de sus símbolos, el *Rainbow Warrior*, o Earth First!, organización en la que radicaliza sus acciones reivindicativas, en concreto en la sección denominada Emetic. Sus actos bioterroristas la conducen a prisión, donde concluye su embarazo al dar a luz a su único hijo, Jacob.
- Éva: después del intento de suicidio la científica húngara se traslada a Berlín, una de las épocas más estables y felices de su vida; mientras sigue un tratamiento con Prozac, mantiene una relación con un joven de origen turco y es el enlace utilizado por Volpi para introducir en la novela el motivo de la caída del Muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989, que pone fin al comunismo. En sus escenas se aportan datos sobre la IA, asiste a conferencias y congresos y finalmente es invitada por el MIT para participar en una de las iniciativas más significativas en la historia de la ciencia, el Proyecto Genoma Humano.

Desarrollados los principales conflictos que envuelven a los personajes, el tercer acto, "La esencia de lo humano (1991-2000)" concluye con las diferentes acciones dramáticas en curso. La estructura recupera el sistema del primer acto con ciertas modificaciones; si en éste el primer capítulo funcionaba en otro nivel temporal y se distanciaba de los seis restantes (1+6), en el tercero se repite la misma secuencia pero de forma invertida, los primeros seis capítulos se centran en la trama novelesca desde 1991 hasta 2000 sin especializarse en un personaje en concreto y el último, titulado también "Tres mujeres" (6+1), retoma la acción narrativa del comienzo de la novela y describe los hechos un día después, como demuestro en el siguiente esquema:

Primer acto	**Tercer acto**
"Tres mujeres"	**"Tres mujeres"**
primer capítulo	último capítulo
30 de diciembre de 2000	31 de diciembre de 2000
1. Moscú	1. Moscú
2. Nueva York	2. Nueva York
3. Rockville (Maryland, EE.UU.)	3. Nueva Jersey

Las diferentes tramas que se desarrollan en la novela, sobre todo la político-económica y la científica, están supeditadas a un orden superior que domina el discurso novelesco, el poder que subyace a los sucesos históricos y las relaciones entre los

personajes. Dos son los capítulos que centran la acción en la nueva Federación Rusa, un país abierto a la economía de mercado en el que cada personaje juega un papel determinante en la historia: Arkadi y Wells representan el poder y se sirven de la corrupción como medio para conseguirlo; Irina actúa de contrapunto y traiciona a su marido al ser fuente periodística de Yuri; y Jennifer es la cabeza visible del FMI en la implantación de medidas económicas que son fatales para la mayoría de los ciudadanos rusos. Sin embargo, la narración de estos hechos está condicionada por el carácter irónico de los títulos de los capítulos correspondientes, "La mano invisible" y "Triunfo de la libertad", un recurso que le sirve a Volpi para realizar una crítica social sobre el sistema capitalista como forma de gobierno en el mundo occidental. La invisibilidad, unida en este caso al poder, remite a la identidad de los verdaderos dirigentes políticos de Rusia, aquellos oligarcas que dominan a las autoridades a cambio de explotar y malvender los recursos del país y enriquecerse a costa del paulatino empobrecimiento de sus compatriotas. Todas estas prácticas ignominiosas representadas por Volpi en los personajes Arkadi y Wells se engloban en lo que el escritor mexicano identifica como libertad, un concepto perteneciente al imaginario de la cultura neoliberal puesta en práctica por Jennifer a cargo del FMI o Wells mediante sus estrategias empresariales ilegales.

El poder como tema central, no solo de *No será la Tierra* sino de la *Trilogía* en su conjunto, está presente en los capítulos relacionados con la trama científica, "Doble espiral" y "Genes egoístas", centrados en la "lucha" de dos bandos por secuenciar el genoma humano, financiados con fondos públicos y privados respectivamente. Tal enfrentamiento le sirve a Volpi como espejo para ilustrar los conflictos amorosos entre los personajes, que se distribuyen a su vez en dos triángulos amorosos (una doble espiral): Yuri-Éva-Wells y Jennifer-Wells-Éva. Pero en el complejo sistema creado por Volpi existen "Otros mundos" marginales que subsisten al margen del devenir político-económico occidental, el Tercer Mundo en el que vive Allison Moore, el de los campamentos de refugiados palestinos en Cisjordania o el de las grandes manifestaciones antiglobalización de Birmingham o Seattle, escenas que sirven de antítesis al discurso de poder que Volpi pretende crear en la novela. El universo representado culmina en un "Réquiem" en el que el autor de *El fin de la locura* dicta sentencia contra la historia del siglo XX; en dicho capítulo, localizado en Vladivostok, Volpi encierra una metáfora con la que comprender el sentido de la novela porque Oksana busca la muerte como remedio o catarsis y cierra el círculo iniciado al comienzo, negando con su último acto el futuro y la existencia misma. Si *No será la Tierra*, en el "Tres mujeres" final queda representado ese

Apocalipsis, porque Irina y Arkadi, ya divorciados, entierran a su única hija acosados por la culpa y el dolor, Yuri es condenado por el asesinato del amor de su vida, Wells también es detenido por sus oscuras artimañas empresariales y tan sólo Jennifer deja abierta una puerta a la esperanza al quedarse con Jacob y cumplir su deseo de ser madre. El telón se cierra y con él la representación creada por Volpi acerca de un siglo en el que se entremezclan los principales acontecimientos históricos con las verdaderas emociones de los personajes, el amor, la pasión, la ira, el dolor o la violencia.

Aunque la estructura de *No será la Tierra* está influenciada principalmente por la arquitectura teatral descrita, existen otros dos contextos teóricos determinantes en la organización interna de la obra, la cibernética (en los principios de retroalimentación y redes) y la mutación genética. No debe olvidarse que estos conceptos son relevantes en el desarrollo de la trama novelesca, ya sea como marco enciclopédico que envuelve la acción de los personajes (por ejemplo, Éva Halász y su vinculación con la IA) o como teoría que determina su actuación (la lucha por la supervivencia entre los personajes se engloba en las teorías genéticas de Richard Dawkins). Sin entrar en complejas explicaciones que exceden los límites de este trabajo, me centraré de manera tangencial en la mutación genética como posible fuente para elaborar el diseño novelesco de la obra para resumir después la aplicación de la retroalimentación en dicha estructura y el funcionamiento en red de un sistema como paralelismo de las relaciones entre los personajes[211]. Según esto, la estructura literaria de *No será la Tierra* acusa la influencia de la temática sobre la genética y su importancia en la supervivencia humana, con las teorías de Dawkins como marco contextual. Si el hombre está determinado por sus genes en su evolución como especie, la arquitectura de la novela actúa de metáfora para tal reflexión; fijémonos en el primer acto y en la secuencia precisa de los diferentes apartados, incluido el primero (aunque éste se encuentra segmentado en tres partes que incluyo también en la serie): Irina-Jennifer-Éva-Irina-Jennifer-Éva-Irina-Jennifer-Éva. Esta cadena remite a la doble hélice del ADN y sus compuestos, adenina (A), citosina (C), guanina (G) y timina (T), que se unen unos con otros para formar el código genético que nos define como especie. La clave que confirma esta identificación reside en el segundo acto, titulado "Mutaciones", en el que los

[211] Para una mayor información sobre cibernética, su nacimiento, desarrollo y conceptos principales remito a los siguientes trabajos: "Behavior, Purpose and Teleology" (1943) de Bigelow, Rosenblueth y Wiener, *Mente y cerebro. Una filosofía de la ciencia* (2004) de Rosenblueth o los ensayos de Wiener "Cibernética" (1974), *Cibernética o El control y comunicación en animales y máquinas* (1985) y *Dios y Golem S. A. Comentarios sobre ciertos puntos en que chocan cibernética y religión* (1964), detallados en la bibliografía.

acontecimientos narrados semejan las variaciones genéticas que permiten la evolución y la adaptación al medio y fructifican en el desenlace del tercer acto.

Paralelamente, en la década de los 40 surge en el marco científico la cibernética o teoría general de sistemas, término acuñado por Wiener, que sustituía la clásica relación de causa y efecto determinista por una concepción circular de las conexiones de los elementos de cualquier sistema. Se produce entonces un cambio epistemológico según el cual todos los elementos influyen unos sobre otros; en vez de una relación tipo en la que en un sistema lineal teleológico "a" afecta a "b" y "b" influye luego sobre "c", que a su vez condiciona a "d", etc., la causalidad circular señala que "d" puede retrotraerse de nuevo a "a". Es lo que Rosenblueth, Wiener y Bigelow dieron a conocer en 1942 como *retroalimentación*, *realimentación* o *feedback*, un descubrimiento científico que defiende la idea de que cualquier organismo vivo, así como las máquinas, utilizan información previa para sus acciones posteriores, de forma que sustituyen la relación causa y efecto por la de ensayo-error. La particularidad de esta aportación científica es que proporciona un marco teórico que unifica el modelo de estudio tanto de las ciencias naturales como de las sociales y ofrece un enfoque multidisciplinario que engloba a especialidades como la ingeniería, la arquitectura, la economía, la biología, la antropología, la psicología o la medicina.

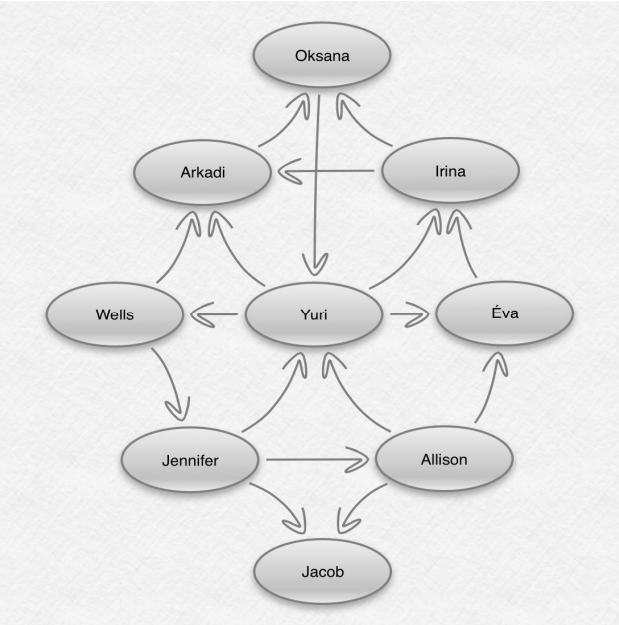
Existen dos tipos de retroalimentación, positiva y negativa; el que me interesa destacar en estas páginas por su implicación en la estructura de *No será la Tierra* es el segundo de ellos, según el cual, en un sistema el caudal de energía recibido como resultado se reintroduce como información acerca de ese resultado, de forma que se produce una realimentación en bucle que tiende a reajustar el sistema y estabilizarlo (en la realimentación positiva los desajustes evolucionan hacia la destrucción del sistema). Tomemos como ejemplo la obra de Volpi; la estructura funciona mediante un *feedback* negativo en el que, en primera instancia, se proporciona información básica sobre los personajes y se plantean los conflictos principales. En un punto intermedio intervienen factores externos que agudizan las problemáticas planteadas: Arkadi sale de prisión y desestabiliza el entorno de su familia, sobre todo el de Oksana, Wells crea una empresa, se involucra en el sistema capitalista más agresivo y traiciona sucesivamente a su mujer, Allison milita en diferentes ONG's sin identificarse con ninguna y la realidad política de la URSS, analizada por Yuri en calidad de periodista, está próxima a sufrir un cambio que determinará el devenir histórico mundial. El sistema, en la última parte de la novela, reincorpora las variables mencionadas: los personajes desdibujan sus límites y se

entremezclan hasta desembocar en la tragedia final, mientras la URSS ha capitulado y ahora subsiste en la economía neoliberal como la nueva Federación Rusa. El proceso de retroalimentación se actualiza en el último capítulo, “Tres mujeres” (recuérdese, homónimo al primero), momento en el que el sistema se reajusta y se estabiliza en el decurso histórico para volver a comenzar de nuevo.

La cibernética, aplicada a la sociología, basa su funcionamiento en un sistema circular interconectado en el que los límites no se diferencian y las conexiones son múltiples y complejas. En la nota de los “Personajes” proporcionada por Volpi al final de la novela se revela el sistema creado por el autor y lo heterogéneo de su interconectividad. Cómo consigue relacionar personajes tan alejados entre sí (por ejemplo una científica rusa, Irina, y un empresario biotecnológico estadounidense, Wells) sin caer en una falta de verosimilitud, se explica mediante las redes de comunicación cibernéticas. De hecho, en la novela serán la propia Éva como transmisora de los conocimientos sobre la materia la que proporcione la clave que me permite defender tal tesis y Yuri quien la haga efectiva:

> Alguna vez Éva me confirmó que bastan seis vínculos para unir a cualquier persona con cualquier otra. Este fenómeno no obedece a un capricho o a una coincidencia, sino a la topología de la humanidad, a eso que podríamos llamar su *forma*. Ahora comprendo: yo persigo esa arquitectura, me obstino en discernirla aquí, en esta fosa al margen del presente. Por un principio inescrutable, Irina Nikoláievna Sudáieva, Arkadi Ivánovich Granin y su hija Oksana, Jennifer Moore y su hermana Allison, el infame Jack Wells y mi amada Éva Halász formaban una red inmaterial, simples puntos en un plano cartesiano. En ese esquema, yo me convertí en el desgraciado cartógrafo que debía entrelazarlos. (Volpi, 2006: 131)

En efecto, si solo son necesarios seis vínculos para estrechar lazos entre dos personas ajenas entre sí, Volpi utiliza esta hipótesis como esquema para relacionar a los diferentes personajes con Yuri como eje conector entre ellos, tal y como demuestro en la siguiente figura:



Todos los personajes permanecen vinculados entre sí gracias a Yuri, que actúa de enlace en la novela. El hilo conductor utilizado es su actividad como periodista y la investigación que emprende contra Arkadi y Wells (éste último como alter ego y rival por conseguir a Éva) para sacar a la luz sus delitos y oscuras maniobras con el fin de enriquecerse ilegalmente. Tenida en cuenta esta idea, propongo un guion secuencial que completa el sistema de la figura anterior en cuanto a la red que engloba a los personajes:

1. Yuri y Arkadi (Moscú, 26 de mayo de 1989): el primero es corresponsal de la revista Ogoniok en la sesión del Congreso de los Diputados del Pueblo en el que Arkadi propone a Yeltsin como presidente mediante un sistema electoral que se celebraría por primera vez en Rusia.

2. Yuri y la familia de Arkadi, Irina y Oksana (Moscú, 20 de agosto de 1991): atrincherados en la sede del Parlamento ruso debido a un golpe de estado, Yuri, que ha acudido como informador, es reclutado por Arkadi como responsable de coordinar los comunicados de prensa del Gobierno. Durante los días que dura el encierro Yuri se acerca a Oksana, de la que queda fuertemente impresionado: “Me sorprendió la lánguida belleza de su hija, su aparente lejanía del mundo, sus ojos negrísimos y vivaces (esos ojos que yo no volvería a ver pero que serían tan importantes para mí)” (Volpi, 2006: 356).

3. Yuri y Jennifer (Moscú, 10 de noviembre de 1991): entrevista a la directiva estadounidense como responsable del FMI para el ingreso de Rusia en la economía de mercado, con sensaciones negativas para el periodista: “Me impresionó que a lo largo de la entrevista nunca me mirase a los ojos y se limitase a repetirme su programa de trabajo sin

escuchar mis réplicas o mis inquietudes, como si se dirigiese a una masa anónima y no a un ser de carne y hueso" (Volpi, 2006: 375).

4. Arkadi y Wells (Moscú, 1991): el médico ruso es el contacto en el gobierno que Wells posee para obtener ciertos privilegios en la compraventa de industria farmacéutica soviética; a cambio, Arkadi obtiene un puesto en el Comité Científico de DNAW.

5. Éva y Wells (EE. UU., 1993): ambos se conocen en un congreso de bioingeniería en Baltimore y se hacen amantes desde entonces.

6. Irina, Arkadi y Éva: coinciden en la comitiva del viaje del matrimonio ruso a EE. UU.

7. Jennifer y Éva (EE. UU., entre 1993 y 1997): enfrentamiento entre la esposa y la amante de Wells con victoria de ésta última.

8. Irina y Yuri (Federación Rusa, entre 1995 y 1998): la científica rusa contacta con el periodista para denunciar las prácticas de su marido, momento en el que comienza la investigación que desencadena los acontecimientos finales: "la gente debía saber lo que ocurría, enterarse del pacto entre los empresarios y el Gobierno, conocer a los verdaderos amos del país. Aun si ello suponía destruir su matrimonio, necesitaba librarse de esa carga, denunciar las componendas y la corrupción" (Volpi, 2006: 427).

9. Yuri y Allison (Seattle, 30 de noviembre de 1999): en una de las manifestaciones antiglobalización más significativas de la historia, Yuri se acerca a Allison para intentar obtener información y lograr que actúe de intermediaria con su hermana: "Allison reflexionó: si la estúpida de mi hermana se atreviese a hablar… Sé que sospecha algo, pero se resiste a confrontar la verdad. […] ¿Tú podrías convencerla de que se entreviste conmigo? Nadie puede convencer a Jennifer de nada, ella es su única consejera" (Volpi: 2006: 458).

10. Yuri y Éva (Universidad de Yale, 1999): inmerso en su investigación sobre DNAW, le sigue la pista a Éva como amante de Wells y le pide una entrevista después de un congreso académico; finalmente ellos también se convierten en amantes.

11. Yuri y Jennifer (Washington, entre 1999 y 2000): mantienen una entrevista en la que la ex esposa de Wells le proporciona a Yuri el dato que habría de condenar al empresario.

12. Yuri y Wells (Nueva York, 2000): en la última entrevista que Yuri tiene a lo largo de su investigación se enfrenta con Wells y le deja al descubierto todas sus averiguaciones; el empresario contraataca en el flanco más débil del periodista, Éva.

Para concluir podemos afirmar que la estructura de *No será la Tierra* se asocia a la hibridación genérica propuesta por Jorge Volpi para la literatura latinoamericana en nuestros días y se configura como una novela dramática. Su forma adopta el sistema organizativo de una obra teatral y presenta un preludio, tres actos divididos en escenas y una nota final sobre los personajes. Las escenas están acotadas indicando fecha y lugar y los actos se corresponden con la división aristotélica de la tragedia en presentación, nudo y desenlace. Esta estructura dramática se fusiona con la narrativa y la Historia en una organización de la trama que recuerda a la de las grandes novelas de la tradición rusa, en especial *Guerra y paz* de Tolstoi, como confiesa el propio Volpi:

> con *Guerra y paz* todos los lectores, sobre todo los críticos, dijeron que era una novela maravillosa de la que hay que saltarse todas las divagaciones históricas de Tolstoi; al contrario, para mí estas divagaciones son tan importantes en la novela como lo que pasa con Natasha o con cualquiera de los personajes. Con *No será la Tierra* intenté hacer precisamente eso: encontrar una manera de hablar de los personajes y al mismo tiempo tener una reflexión sobre muchos de los temas del siglo XX que tuvieran el mismo peso. Es algo que a muchos lectores les incomoda, pero era así la construcción novelística desde el principio. (Regalado, 2011)[212]

Además de esta integración de géneros y disciplinas, existe otro elemento relevante en la estructura, como es el mundo científico. Ya en las otras dos obras de la *Trilogía* Volpi utilizaba la doble referencialidad en los títulos de los capítulos para aunar en el contexto literario el contenido científico o cultural al que remiten y su implicación en las vidas de los personajes. Es lo que sucede con capítulos como "El triunfo de la libertad" o "Doble espiral", que ponen de manifiesto cómo este recurso utiliza un código irónico con el fin de desacralizar el discurso oficial, ya sea éste científico, artístico o político. Asimismo, la clave científica de la novela se refleja en la estructura de dos formas diferentes: adoptando conceptos cibernéticos como retroalimentación y redes o incluyendo la mutación genética en su forma. Así pues, como he podido comprobar, la estructura de *No será la Tierra* se basa en un *feedback* negativo en el que los conflictos inciden en bucle en los personajes hasta que el sistema se reajusta de nuevo. Según las redes de comunicación cibernéticas, este sistema está organizado mediante una compleja red que interconecta a personajes muy disímiles entre sí, de entre los cuales Yuri actúa de conector. Y no solo eso, sino que la estructura de la novela incluye un tercer nivel en el que la mutación genética es aplicada a la trama novelesca mediante una serie de conflictos en la

[212] Regalado, Tomás (2011), "La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida", Cagua (Venezuela): *Letralia. Tierra de Letras*, , Año XV, nº 246, 7 de febrero.

segunda parte (titulada “Mutaciones”) que ocasionan cambios significativos en el tercer apartado como si realmente la novela evolucionara y se readaptara.

En conclusión, todo el diseño estructural de la *Trilogía* responde a una planificación previa que dota al proyecto literario de una idea de conjunto. Si las tres novelas analizan los principales acontecimientos históricos que han forjado el siglo XX y las tres han parcelado sus respectivos ámbitos de actuación, estructuralmente muestran ciertas semejanzas a la luz de lo expuesto en estas páginas. Me refiero a los comienzos homogéneos, al *in media res* como recurso que mantiene el enigma (o al menos su ilusión) y una estructura cambiante según la temática de la novela en cuestión. *En busca de Klingsor* se *c*onvierte ante el lector en un tratado científico en el que la búsqueda sistemática del Mal (Klingsor) es invalidada por el caos cuántico y su implicación en el devenir vital de los personajes. Volpi propone un método de investigación propio de un paradigma científico que es anulado por la era de la incertidumbre retratada en la novela. Asimismo, este cambio de sistema científico aparece en el nivel más externo y en consecuencia el estilo se desordena a medida que avanza la trama. Por tanto, si la obra es un tratado que persigue buscar la verdad y resolver los enigmas, el resultado invalida tal presupuesto y deja abiertas las hipótesis planteadas, de forma que niega, al igual que afirma, su carácter de tratado.

Por otro lado, *El fin de la locura* también adapta su estilo según la trama y en esta ocasión se configura como un rompecabezas con la lucha de poder y la izquierda revolucionaria de telón de fondo. Cuatro son los estructuralistas que aparecen representados y Volpi asimila sus voces en su propio discurso haciendo de la novela un todo polifónico convertido en metáfora del “ruido” de la revolución estudiantil del 68 y de los discursos de los intelectuales de izquierda. Así pues, el capítulo dedicado a Lacan es una larga sesión psicoanalítica en la que tienen cabida multitud de voces que desafían la autoridad del maestro y menoscaban su importancia en la historia de la disciplina; el correspondiente a Althusser imita su estilo y plantea la relación entre marxismo y psicoanálisis al mismo tiempo que analiza su participación en dicha etapa histórica y su paso de intelectual a hombre de acción; el tercer capítulo, el de Barthes, se configura como una recopilación de fichas de diversas temáticas en las que Quevedo imita la labor intelectual del semiólogo francés, sobre todo en relación con el arte; y por último Foucault, cuyo discurso de poder permea la cuarta parte y plantea una reflexión acerca de la responsabilidad de los intelectuales. Sobre la mesa Volpi deja abierto el debate en torno a

las consecuencias de la revolución del 68 en escenarios tan diferentes como Europa y Latinoamérica y propone una cuestión que, fiel a su sino creativo, no obtiene respuesta en el mar de incertidumbres que es su *Trilogía*: ¿es posible combatir el poder sin transigir?

Y para finalizar, *No será la Tierra* remite estructuralmente a dos campos diferenciados; por un lado, es una obra de teatro en tres actos y multitud de escenas sobre la gran tragedia que supone el final del siglo XX. De hecho, la mayor parte de los personajes sucumben a la desgracia o la muerte. En plena era neoliberal y bajo las consecuencias más nefastas de la globalización en términos económicos y de desigualdades sociales, el mundo asiste al dominio de EE.UU. y la tiranía de organizaciones como el FMI y, sobre todo, a la caída de una gran utopía, el comunismo de la URSS, que en realidad se revela como una fuente de poder más. Entrelazada a esta tragedia está la otra línea estructural que, como sabemos, se configura como una inmensa red cibernética según los códigos de la Inteligencia Artificial, que sufre un proceso de retroalimentación a medida que la trama avanza. Dicho de otro modo, se plantean los conflictos, los personajes toman decisiones y el sistema se reajusta de acuerdo a las mismas. Como nexo de unión de la extensa red de relaciones y conexiones figura el narrador de la historia, Yuri, centro del sistema creado por Volpi, conector y a la vez causante de los fatales acontecimientos. Pero *No será la Tierra* perfecciona aún más su estructura y refleja las mutaciones genéticas fiel a la lucha de genes teorizada por Richard Dawkins; en este sentido, no solo será la estructura la que evolucione según estas mutaciones, sino que los personajes adecuarán ese enfrentamiento por la supervivencia cualesquiera que sean sus fines.

A la luz de estas conclusiones se puede afirmar que Volpi no se encasilla a la hora de escribir sus novelas, sino que cada obra supone un arduo proceso de investigación en el que la estructura narrativa se configura como un elemento creativo complejo y muy calculado que condiciona la lectura. Durante la misma se crea una atmósfera ilusoria en la que se pierde por momentos el carácter literario de los textos y cobran vida el tratado científico, el rompecabezas estructuralista y la tragedia teatral reconvertida en una lucha genética. Y entre medias, la novela total se perfila mediante una polifonía de voces y estilos que conforman una poética literaria basada en la multiplicidad y la incertidumbre.

2.3.3. *Dramatis personae*. Arquetipos y modelos.

La búsqueda de Volpi de un universo literario autónomo se completa con la configuración de una nómina de personajes que dan identidad a sus novelas. El carácter que el escritor mexicano imprime a sus protagonistas es fruto de una estudiada esquematización que condensa determinadas cualidades con el fin de crear arquetipos específicos implicados en las diferentes tramas novelescas. Asimismo, la categoría de personaje se subordina a una concepción de la literatura como conocimiento y aprehensión de la realidad; si en nuestro acercamiento al otro influye la información previa que poseemos o lo que nosotros mismos imaginamos, Volpi traslada este mecanismo social a la construcción de los personajes. Según esto, el autor de *El temperamento melancólico* basa su definición de personaje en los estudios de Milan Kundera, que propone la noción de "ego experimental": "no es un simulacro de ser viviente. Es un ser imaginario" (Kundera, 1987: 44)[213], es decir, se refiere a aquellas "transposiciones o ensayos del propio ego del autor […] a través de los cuales puede explorar 'temas de la existencia'" (Volpi, 2004: 18)[214]. Más aún,

> el otro es, en efecto, una invención nuestra que combina en proporciones variables lo que realmente sabemos u observamos en ese otro y lo que de nosotros mismos proyectamos en él. En este sentido, casi podríamos afirmar que los demás son siempre 'egos experimentales' en cuanto les traspasamos nuestros pensamientos, emociones y dudas. Dado que todos los hombres están solos y que resulta imposible conocer de primera mano el pensamiento –o las intenciones– de los otros, no nos queda más remedio que imaginarlos en un proceso que se acerca mucho al del novelista a la hora de crear un personaje. (Volpi, 2004: 18-19)

Kundera, en su reflexión sobre el personaje, considera que la clave de la novela reside en la paradoja existencial que plantea al exponer la problemática existente entre la acción y la vida interior, una reflexión literaria que alcanza mayor protagonismo –y adquiere una nueva orientación– gracias a la obra literaria de Kafka. Situado en esta encrucijada, Kundera se pregunta, "¿cuáles son aún las posibilidades del hombre en un mundo en el que los condicionamientos exteriores se han vuelto tan demoledores que los móviles interiores ya no pesan nada?" (Kundera, 1987: 36-37). Tales condicionamientos estrechan el lugar del hombre en el mundo, que globaliza los conflictos y crea nuevos problemas de identidad en relación a nuestra diferenciación del otro: "estamos cada vez más determinados desde el exterior, por situaciones de las que nadie puede evadirse y que, cada vez más, hacen que nos parezcamos los unos a los otros" (Kundera, 1987: 37). La

[213] Kundera, Milan (1987), *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets.
[214] Volpi, Jorge (2004), "La realidad como novela fantástica", en Fernández Ariza, Guadalupe (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 9-27.

relación con los demás, la identidad o el hombre en la sociedad son los puntos centrales de la teoría de Kundera sobre el personaje que Volpi extrapola a su propio arte de la novela. De hecho, la interrelación del hombre y la historia, fundamento de la *Trilogía*, también se sustenta en la concepción novelística del escritor checo, en la que la unión de la historia de la sociedad y la indagación de la existencia humana está influenciada por Heidegger, quien definía a esta última como ser-en-el-mundo, de forma que el hombre y el mundo están íntimamente ligados, si cambia uno, necesariamente ha de cambiar el otro, y viceversa. Esta reflexión motiva dos conceptos diferenciados sobre la relación entre el ser humano y la sociedad en la que convive: "por una parte, la novela que examina la dimensión histórica de la existencia humana y, por otra, la novela que ilustra una situación histórica, que describe una sociedad en un momento dado, una historiografía novelada" (Kundera, 1987: 47). Las novelas de Volpi se corresponden con la primera de las definiciones aportadas en su indagación de los problemas existenciales dentro de la magnitud histórica de la que forman parte, una cuestión que está presente en la concepción de sus personajes.

Volviendo a la noción de "ego experimental" como proyección de nosotros en el otro, la clásica división de los personajes en planos o redondos, según estos parezcan encarnar una idea o, por el contrario, posean una mayor hondura psicológica, tiene su correlato con las personas que nos encontramos en nuestra vida real, cuya importancia para nosotros dependerá de lo que nos aporten en el plano afectivo o intelectual, porque "en cualquier historia –o Historia– hay personajes que nos aparecen más complejos que otros, y por tanto más ricos en matices, luces y sombras, más contradictorios y por ello *más humanos*" (Volpi, 2004: 20). Aunque la condición de igualdad de todos los hombres subyace a cualquier intento clasificatorio, tal condición no deja de ser teórica; en la práctica, y aquí reside el interés de Volpi, sentimos atracción por determinadas personas, "y de ahí nuestra voluntad de volcarnos a averiguar las vidas de sólo unos cuantos artistas, políticos o figuras mediáticas en nuestra necesidad, no sólo de proyectarnos en ellos, sino de proyectar en ellos nuestras propias manías y obsesiones" (Volpi, 2004: 20).

Teniendo en cuenta esta afirmación, para precisar la teoría literaria de un escritor existen numerosas fuentes a las que acudir, como ensayos, artículos, entrevistas, etc. La particularidad del caso de Volpi es que, además de los documentos habituales, la escritura en su blog no solo proporciona información valiosa acerca del proceso creativo, sino que también introduce una demostración práctica sobre la aplicación de sus teorías. La redacción de *El jardín devastado* en su bitácora entre el 16 de noviembre de 2007 y el 2 de

mayo de 2008[215] incluye varias entradas que reflexionan sobre la escritura, la elección del tema literario, el manejo de la información previa y las fuentes documentales, el tipo de redacción, cómo se inventa un personaje o qué se puede contar. Aunque estas consideraciones teóricas se aplican a la obra citada, se hacen extensibles a la producción literaria de Volpi por la sistematización del arte de novelar que implican y, en consecuencia, me centraré en aquellos *posts* relacionados con el concepto de personaje, que a su vez se basa en la definición de "ego experimental" de Kundera, ya citada.

Para entender cómo funciona tal categoría, Volpi utiliza el término del escritor checo en la construcción de los protagonistas de su novela: "Imagino ya dos personajes: una chica iraquí y alguien parecido a mí" (Volpi, 2007: El jardín 4. Qué saber). El proceso de reconstrucción mental sobre el personaje de la joven iraquí ofrece información de primera mano sobre cómo Volpi imagina y caracteriza a sus protagonistas. En la primera entrada específica de la historia, aparecen dos escenas simultáneas, la del narrador, quien a su vez imagina a la muchacha en Oriente: "Miro los ojos rasgados de la joven –la paz sea con ella–, sus ojos parecidos a la perla semioculta. Cuántos kilómetros sin voz, cuántos pasos, cuántas jornadas de sed y de ventisca. Su sombra en el desierto. Sus huellas que se pierden" (Volpi, 2007: El jardín 5. Odio ser humano). Una vez aparece "tímidamente, ella" (Volpi, 2007: El jardín 7. Su nombre), Volpi aventura una serie de preguntas con el fin de caracterizarla: "¿Se parece a alguien que conozco? ¿La he visto en alguna parte, en una fotografía del periódico, en televisión? Al menos no lo recuerdo" (Volpi, 2007: El jardín 7. Su nombre). La reconstrucción del personaje parte, en efecto, de una fotografía periodística posteada por Volpi en una de las entradas en la que una mujer con un gesto desolador es consolada por varias mujeres en un funeral falluja en Iraq; la imagen posibilita un análisis que permite vincular el dolor de la mujer con la sensibilidad del observador de la instantánea. La cuestión moral subyace a las reflexiones de Volpi acerca de los innumerables rostros que aparecen en los medios ante nosotros, ante la idea de que, al igual que nosotros, ellos "son humanos. De que esa mujer cuyo dolor es evidente […] existe y es como nosotros" (Volpi, 2007: El jardín 10. Una imagen). Volpi identifica a esa mujer con su personaje y reconstruye desde el punto de vista ficcional el contexto que envuelve la trágica escena representada en la fotografía: "El ejercicio de imaginación, digamos,

[215] Actualmente la versión web de la novela, diferente en ciertos aspectos a la edición impresa, ya no existe. En mi caso, poseo una copia en papel de *El Jardín devastado* publicado en el *Blog de Jorge Volpi* de El Boomeran(g). Las referencias a esta edición electrónica, en vista de que es imposible identificarlas mediante su URL correspondiente, se realizarán indicando el año de publicación del post determinado y su título, como en el ejemplo correspondiente: Volpi, 2008: El jardín 61. Máscaras.

primaria, es mínimo: un padre, un hijo, una hermana o todos ellos asesinados. Una explosión. Un daño colateral. Un ataque suicida. Ya lo sabemos" (Volpi, 2007: El jardín 10. Una imagen). Y continúa: "El siguiente ejercicio de imaginación es mucho más arduo: […] comprender, sentir cabal y estremecedoramente, que esa historia, la suya, la de su dolor, también nos pertenece. O, en el otro extremo, comprobar, ácida y desoladora y sinceramente, que su dolor nos importa un bledo" (Volpi, 2007: El jardín 10. Una imagen). Una vez enfocado el personaje, el siguiente paso para desarrollarlo es buscarle una identidad, un nombre árabe encontrado, según indica Volpi, en índices onomásticos de su biblioteca, en *Las mil y una noches* o en periódicos, hasta dar con él en una antología de poesía clásica árabe de Hiperión, en un poema del siglo VIII de Mayun sobre la obsesión por una mujer de la que sólo se conoce su apodo, Laylá, que él transforma en Laila[216].

El narrador de *El jardín devastado* me permite desarrollar la noción de "ego experimental" de Kundera aplicada por Volpi en el concepto de personaje en su novelística; asimismo, destacaré cómo el escritor mexicano utiliza el desdoblamiento como estrategia literaria a lo largo de su trayectoria narrativa. En las reflexiones que aparecen en el blog, Volpi identifica al narrador de *El jardín devastado* como "una de las infinitas posibilidades de mí mismo", como si fuera él quien se "colocara bajo un microscopio" para profundizar en sus peores rasgos, "mi escepticismo, mi descreimiento, mi frialdad, mi intolerancia, mi insensibilidad, mi miedo, mi odio" (Volpi, 2007: El jardín 13. Narrador)[217]. En este caso, la noción de personaje como exploración de la propia condición humana del autor se basa en la estrecha relación que existe entre realidad y ficción, según afirma Volpi: "la imaginación literaria, aquella que permite no sólo retratar los hechos sino interpretarlos –y, a partir de allí, recrearlos–, ofrece una forma de investigar la realidad que considero más poderosa que la simple transposición de lo vivido" (Volpi, 2007: El jardín 12. Dolor propio). Esta idea se relaciona con la opinión de Vargas Llosa sobre la literatura como expresión de inquietudes interiores del escritor, de forma que "lo que el novelista

[216] El poema es el siguiente: "Me dicen: ¿cómo, enferma Laylá en Irak, / no vas a verla? / ¡Dios sane a los enfermos de Irak, / que yo me compadezco de todo aquel / que sufre del mal de Irak" (Volpi, 2007: El jardín 7. Su nombre). En el momento de su publicación en el blog Volpi aventura que el breve poema puede servir de epígrafe a la edición impresa, como efectivamente sucede cuando se publica *El jardín devastado* (2008).

[217] La inclusión de reflexiones literarias dentro de una obra en proceso es un recurso metaficcional utilizado por Volpi para promover el debate en un medio, Internet, en el que es posible un diálogo directo con los lectores. Desde el punto de vista crítico, aunque es posible sistematizar las opiniones vertidas por el escritor en relación con la teoría literaria, es necesario tener en cuenta que tales ideas se contextualizan en un entorno ficcional, tal y como nos advierte él mismo: "El narrador –innominado– habrá de parecerse mucho a mí mismo. Será casi igual a mí. Compartirá mis gustos, mis obsesiones, mis secretos. Vivirá una vida muy semejante a la que yo he vivido. Pero no seré yo. Como cualquier académico podría explicarlo, nunca hay que confundir al narrador de una novela con su autor. Nunca". (Volpi, 2007. El jardín 13. Narrador)

exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, […] sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores" (Vargas Llosa, 2001: 11)[218]. Aunque a menudo se incurre en el error de identificar la personalidad del autor con la de alguno de sus personajes –Volpi advierte al respecto en uno de los *posts*–, Eloy Urroz confirma que el autor de *En busca de Klingsor* suele utilizar el desdoblamiento referido como recurso en sus novelas, como demuestra la presencia de Javier Quezada en *El temperamento melancólico*, de Alberto Navarro en *La paz de los sepulcros* o de Edward Veletti en la novela inédita de Volpi sobre Zapata[219]. No obstante, existen más casos de desdoblamiento, siendo el más elaborado el de su primera novela, *A pesar del oscuro silencio*, que comienza de la siguiente forma: "Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces" (Volpi, 2001: 11). Según afirma T. Regalado, esta obra confunde los planos real y ficcional mediante una triple identificación "cuyo punto de partida es un Jorge (Cuesta) y cuyo punto de destino es su sujeto de estudio, también llamado Jorge (Volpi) y que tiene a un protagonista también llamado 'Jorge' como instrumento de ficción en el cual confluyen simuladamente los dos escritores" (Regalado, 2009: 129). El narrador "Jorge" es el alter ego de Volpi y quien le permite analizar

[218] Más aún, el posible carácter autobiográfico queda diluido en el discurso literario porque "las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan minuciosamente disfrazadas […] que […] nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción" (Vargas Llosa, 2001: 12). Antonio Muñoz Molina también opina en la misma línea: "Un mal personaje sólo se parece a su autor o a su modelo: un personaje logrado se parece a cada uno de sus desconocidos lectores. Pues hay que tener presente siempre que el único modo que tiene el novelista de decir la verdad es inventando […]. Y la máxima fuente de verdad y mentira que posee el escritor es él mismo: inventando a sus personajes celebra un solitario examen de conciencia, se conoce y se desconoce, descubre sus recuerdos que ignoraba y facetas de su carácter que por ningún otro camino se le habrían revelado. Se sueña escribiendo, pero no siempre es agradable lo que ve, y algunas veces inventa personajes que van creciendo a costa de rasgos suyos que jamás aceptaría como propios: igual que el espía, inventa para salvarse bajo la impunidad del nombre falso". (Muñoz Molina, 1993: 35)

[219] Urroz identifica ejemplos concretos del desdoblamiento de Volpi en sus personajes; Javier Quezada, en *El temperamento melancólico*, es su *alter ego* en cuanto al intelecto se refiere: "El mayor lastre que he cargado a lo largo de mi vida ha sido la inteligencia. Siempre fui un niño inteligente, un hijo inteligente, un amigo inteligente, un amante inteligente, un actor inteligente. Es decir, nunca normal" (Volpi, 2004: 111). En *La paz de los sepulcros* Urroz afirma que Volpi se identifica con el ministro de Justicia, Alberto Navarro, del que destaca lo siguiente: "era el eterno hombre bueno: amable y educado, inteligente y culto" pero "No permitía que nadie […] llegara a conocer sus secretos; nunca hablaba de sí mismo o lo hacía en términos muy generales, saliendo inteligentemente del paso sin comprometerse, haciendo lo que nunca dejó de hacer: quedar bien con todos. Como si su única convicción auténtica fuese ser querido, agradar, no tener problemas con los demás" (Volpi, 2007: 54-55). Sobre la inédita novela de Zapata, Urroz señala que tanto el personaje Edward Veletti como Volpi comparten ciertos rasgos nietzscheanos que reproduzco a continuación: "Es demasiado respetuoso, también demasiado individualista. Sólo quiere que creamos su historia para que podamos creer en él como hombre. Así, en cuanto tal, en cuanto artista, puede arremeter contra lo que imagine equivocado, falso o desigual. No puede sustraerse a su tiempo –tampoco lo desea. Repito: es un crítico, no un líder; está más allá del bien y del mal (p. 37)". (Urroz, 2000: 41)

alegóricamente la figura de Cuesta; ambos comparten algunos rasgos autobiográficos señalados por Regalado:

> Entre los episodios autobiográficos narrados en *A pesar del oscuro silencio*, algunos resultan difícilmente comprobables como la consulta de "Jorge" a la tesis de licenciatura de Cuesta o su entrevista telefónica con Natalia, hermana del poeta (Jorge Volpi: *A pesar… op. cit*. pp. 76-78). Otros, sin embargo, cuentan con una relación objetiva con la realidad, como la escritura y publicación a cargo de "Jorge" en la revista *Vuelta* del ensayo "El Magisterio de Jorge Cuesta", del cual se citan explícitamente algunos párrafos (*Ibíd*. pp. 79-82) y aquellos episodios documentados por Urroz (Eloy Urroz: *La silenciosa… op. cit*. p. 135) que describen los encuentros en un café entre los personajes "Jorge" y "Eloy" (proyección ficticia del propio Urroz), situados al final de la "Primera Obra" y "Segunda Obra" de la novela. (Regalado, 2009: 129-130)

A estos ejemplos puedo añadir al menos otros dos correspondientes a la *Trilogía*; el primero de los desdoblamientos aparece como consecuencia de los diferentes niveles de lectura que operan en *El fin de la locura*. Sin entrar aún en cuestiones metaliterarias, la estructura de la novela se configura según un sistema de cajas chinas, visible en fragmentos como "Lo mejor y lo peor del año", publicado en *El Ángel de Reforma* el 30 de diciembre de 2003 por un crítico que se hace llamar Pérez Avella. Remitiendo al juego de autores y versiones novelísticas del *Quijote*, la novela que analiza Pérez Avella lleva por título, precisamente, *El fin de la locura*, cuyo editor es Jorge Volpi, quien se desdobla en personaje literario; este recurso le permite referirse a sí mismo e introducir la ironía como elemento inherente del discurso literario, palpable en expresiones como "ahora el *doctor* Volpi nos entrega este remiendo", "escritor tan mediocre" o "la pésima edición de Volpi en nada ayuda a apreciar el estilo de Quevedo" (Volpi, 2003: 451-452). Existen otras referencias que apuntan a hechos de la realidad del escritor, como la calificación de la novela como "un libro francés escrito en español" (Volpi, 2003: 451), semejante a la declaración de Guillermo Cabrera Infante al ganar *En busca de Klingsor* el Premio Biblioteca Breve en 1999 y definirla como "una novela alemana escrita en español" (Regalado, 2009: 13)[220]. El segundo de los ejemplos no es tan obvio para el lector, aunque sí fácilmente rastreable; en *No será la Tierra*, el narrador Yuri Mijáilovich Chernishevski, periodista y autor de numerosos ensayos, publica *En busca de Kaminski*,

> un thriller político sobre los nuevos empresarios rusos (Kaminski era el nombre en clave de Mijaíl Jodorkosvki, propietario de Yokos, la mayor empresa petrolera rusa). Recibí decenas de amenazas, pero el libro vendió miles de ejemplares y se tradujo a veinte idiomas. De la noche a la mañana me convertí en un escritor célebre, ¡a causa de una maldita novela! Mi rostro apareció en la prensa y la

[220] Regalado afirma que la declaración de Cabrera Infanta aparece "en la cuarta de forros de la primera edición de *En busca de Klingsor* (Barcelona, Seix Barral, 1999)". (Regalado, 2009: 13)

> televisión, di conferencias en universidades y ferias del libro, viajé de un lado a otro como si alguien me persiguiese (tal vez alguien me perseguía) y mi voz se convirtió en referencia para los ecologistas y los críticos del neoliberalismo. No logré escribir una sola línea en meses, acorralado entre mi fama, mi relativa y burda fama, y los espectros del alcohol. (Volpi, 2006: 133-124)

En el fragmento se aprecian varias alusiones intertextuales y literarias hacia la figura de Jorge Volpi como autor real de *No será la Tierra*; la primera de ellas aparece en el título de la obra, *En busca de Kaminski*, que remite a *En busca de Klingsor* de Volpi, una novela que también se centra en la investigación de un nombre en clave. La diferencia entre ambas radica en que en la novela de Yuri se conoce la identidad de Kaminski, el oligarca ruso Mijaíl Jodorskosvki. Las consecuencias de la publicación de la novela también son semejantes en los dos casos: Volpi, si bien recibió críticas por la publicación de *En busca de Klingsor*, sobre todo en su país, y se vio inmerso en un debate entre localismo y cosmopolitismo, también obtuvo el reconocimiento definitivo a su trayectoria literaria en el plano internacional; su libro, al igual que el de Yuri, también vendió miles de ejemplares y también fue traducido a diversos idiomas; gracias a este reconocimiento también realizó una gira promocional, asistió a ferias del libro y congresos y fue invitado a diversas conferencias. La sensación de hartazgo y de una fama no pretendida o el abuso del alcohol son rasgos que especifican el carácter del personaje, Yuri. Asimismo, al igual que en *A pesar del oscuro silencio*, Volpi se confunde en *No será la Tierra* con su *alter ego*, Yuri, cuya traducción del ruso es, precisamente, Jorge, ese otro escritor que habita más allá de las páginas de la novela y que se configura como un "ego experimental" que facilita el desdoblamiento del autor, una técnica habitual a lo largo de la trayectoria del escritor mexicano, como he tenido ocasión de comprobar.

Expuesta la teoría sobre el personaje como "ego experimental" que Volpi utiliza en sus novelas, el *dramatis personae* que aparece en la *Trilogía* engloba una extensa nómina de personajes divididos principalmente en dos categorías, los ficticios y los históricos. Si bien el papel de éstos últimos en el relato es previsible por el lugar que ocupan en la Historia, Volpi recurre a ellos para desmitificar el discurso de poder que a menudo representan mediante una distancia crítica que contribuye a la reflexión. Francis P. Bacon y Aníbal Quevedo son los dos personajes de la *Trilogía* en los que influyen modelos históricos que Volpi tiene en cuenta en su caracterización, como desarrollaré en el siguiente apartado, pero el código onomástico resulta de vital importancia en otros personajes de su proyecto literario, como él mismo manifiesta: "para mí conscientemente los nombres son muy importantes" (Areco, 2007: 302). Según esto, el apellido Links del

protagonista de *En busca de Klingsor*, por ejemplo, significa en alemán “a la izquierda”, pero como la lógica interna del relato normalmente tiende a contradecir lo que denotan los nombres, Links se asocia a otra significación de izquierda, la siniestra, en relación con esa otra cara malvada, perversa y amenazadora que “refleja al personaje como es” (Areco, 2007: 302). Si tenemos en cuenta la reflexión de Volpi acerca de la importancia de la onomástica de los personajes y el ejemplo de Gustav Links, en el *dramatis personae* de la *Trilogía* se evidencian otros ejemplos que ponen de relieve la contradicción en la que incurren sus nombres en relación con su personalidad y el papel que juegan en cada una de las novelas. Así, por ejemplo, el nombre personal del personaje femenino de *En busca de Klingsor*, Irene, proviene del griego “Eirene”, aquella que trae la paz, paradójico cuanto menos si ella, como espía del bloque soviético, es quien siembra las dudas en la investigación de Bacon y quien señala directamente a Links como el científico que se esconde tras la identidad de Klingsor; lejos de traer la paz, Irene desata el caos que habrá de precipitar los acontecimientos.

En *El fin de la locura* también se aprecia la misma lógica; Claire, variante de Clara, significa armonía, estabilidad y claridad, un nombre asociado a un personaje que padece evidentes trastornos mentales y que durante toda la novela se vincula con la violencia en diferentes facetas. Por otro lado, Josefa, femenino del nombre masculino José, es de origen hebreo e indica “Dios proveerá”, en relación con la maternidad; si en verdad Volpi tiene especial cuidado en la elección onomástica de sus personajes, Josefa puede asociarse a un instinto de protección que le permite posicionarse como fiel “escudera” de su amigo Aníbal Quevedo, al que sirve y protege desde que le conoce en París hasta que fallece en México.

En los personajes de *No será la Tierra* la relación entre los nombres y la personalidad no es tan aparente como parece; sin embargo, si se analiza en profundidad el significado de sus nombres personales se aprecia cierta lógica que los determina, según la filosofía volpiana. En consecuencia, Arkadi parece remitir al lugar mítico de la Arcadia, relacionado con un escenario idílico y armónico en el que reina la paz y la felicidad y que tiene las mismas connotaciones que una utopía. La realidad del personaje no puede ser más distinta al ser testigo decisivo del final de la URSS y del inicio de la Federación Rusa, unos años muy conflictivos en los que pasa de ser un disidente encarcelado a un hombre fuerte (y corrupto) del nuevo gobierno. En su contra se sitúa Irina, variante rusa de Irene que, como he analizado líneas más arriba, deriva del griego “paz”, haciéndose efectiva esta significación en la búsqueda del personaje de una conciliación en los diferentes órdenes de

su vida, laboral y familiar (como esposa y madre), que culmina en un rotundo fracaso. Los personajes de la óptica estadounidense tampoco escapan a esta dinámica proyectada por Volpi en su caracterización; Jennifer, por ejemplo, es la forma inglesa del córnico Ginebra (asociado posteriormente a la famosa reina del ciclo artúrico) y simboliza la blancura, la pureza y la justicia, términos que contradicen el carácter del personaje novelesco por su frialdad y dureza, manifiestos en el trato áspero que brinda a las personas de su entorno. Los orígenes de Allison, por el contrario, no son tan claros, aunque parece provenir de una voz griega, "Alykas", que identifica a aquella persona que brinda defensa y protección, un nombre muy apropiado para un personaje que se dedica al activismo en diferentes organizaciones no gubernamentales y que fallece en la franja de Gaza haciendo de escudo humano entre un bulldozer y una casa de una familia palestina. El nombre de Jack parece ser una variante de John, Juan en la tradición hispánica, que equivale a aquél que es fiel a Dios y que, unido al apellido Wells, que remite a "bien", es un nombre con connotaciones positivas que, paradójicamente, nada tienen que ver con la caracterización del personaje, un empresario arribista que se ve envuelto en prácticas delictivas para obtener diversos beneficios y que además le es infiel a su esposa. Por último, destaco a un personaje secundario en la trama novelesca de *No será la Tierra* pero importante en cuanto a la significación de la misma, Jacob, hijo de Allison, cuyo nombre bíblico proviene del hebreo y quiere decir "Dios ha sostenido" o "Dios ha ayudado"; si Jacob parece ser alguien señalado o protegido, su papel en la novela concuerda con esa visión, en cuanto el niño simboliza el futuro generacional y es el único personaje de la novela, junto con su tía Jennifer, que sobrevive a los Apocalipsis personales representados.

En definitiva, el código onomástico de los personajes de la *Trilogía* diseñado por Volpi refleja un juego de paradojas que contribuye a desestabilizar el universo narrativo representado. Si la ambigüedad y la falta de certezas son señas de identidad de este proyecto literario, los personajes participan de esa dinámica caótica que invade los diferentes niveles de lectura según un diseño narrativo que refleja el convulso panorama científico del siglo XX. La contradicción, la duda, la negación de la identidad, son rasgos genéricos que completan la caracterización del *dramatis personae* tan complejo que habita en las páginas de las tres obras. Asimismo, la asociación nombre-personalidad se ve matizada por múltiples factores que también determinan a los personajes; por ejemplo, el mundo científico e intelectual, temática central de la *Trilogía*, dirige los pasos de Bacon y Links, Aníbal Quevedo y Claire o Éva Halász y los demás personajes de *No será la Tierra* (en su comportamiento como genes en busca de la supervivencia); además las complicadas

relaciones con el poder, la identificación de sus estructuras con el lado oscuro y perverso del ser humano son cuestiones que impregnan el mundo en el que habitan los personajes novelescos de Volpi, situados en el enclave histórico decisivo del siglo XX, aquel que marca un antes y un después en el sino de la humanidad. Así pues, los personajes volpianos están inmersos en el devenir de los acontecimientos que más repercusión han tenido en la Historia, caminan de la mano de los principales protagonistas, científicos como Einstein, Heisenberg, von Neumann, Wiener, intelectuales como Foucault, Lacan, Althusser, Barthes, dirigentes políticos como Fidel Castro, Gorbachov, Yeltsin, Hitler… En la arquitectura del siglo adaptada por Volpi, sus personajes ocupan puestos de privilegio de la película histórica, científicos que desarrollan la teoría cuántica, que completan el genoma humano, que estudian los mecanismos de la Inteligencia Artificial, intelectuales que promueven y defienden los cambios sociológicos más relevantes asociados a la izquierda revolucionaria, empresarios insignia de Wall Street, altos funcionarios del FMI, activistas pro derechos humanos, asesores presidenciales, diputados, periodistas, escritores… Un conjunto inserto en un sistema macrohistórico en el que, como nos recuerda Volpi, las "vidas íntimas de los personajes siempre [están] confrontadas a los acontecimientos históricos del momento" (Areco, 2007: 301) y en el que, en medio de la incertidumbre reinante, los personajes, y aquí reside la gran paradoja del universo volpiano, se dejan llevar por la irracionalidad de sus sentimientos. Nos encontramos, por tanto, ante lo que A. Salvador ha denominado el fin de la épica, de las "explicaciones de gran calado histórico respecto de sucesos de gran magnitud, sustituidas por motivaciones íntimas que ya no merecen escribirse en letras doradas" (Salvador, 2009: 139). Si la *Trilogía* es la crónica del siglo XX ésta desaparece en las motivaciones que llevan a Bacon a condenar a Links "por culpa de una mujer" (Volpi, 2004: 551), a Aníbal Quevedo a perseguir a Claire fingiendo una ideología que no le pertenece, a Yuri a asesinar a Éva consumido por los celos. Los demás personajes se suman a la farsa de la era del caos y hacen bajar el telón en una agonía apocalíptica que deja poco margen para la esperanza.

2.3.3.1. Francis P. Bacon y Aníbal Quevedo: la síntesis de los modelos literarios.

En la creación de personajes inherentes al texto literario, Volpi utiliza referentes históricos o míticos que, como indica Philippe Hamon, sirven "de anclaje referencial y de

alusión implícita a los 'papeles' preprogramados" (Hamon, 2001: 132)[221]. No obstante, aunque el código onomástico utilizado por Jorge Volpi resulta capital en la caracterización de sus personajes novelescos, el papel prefijado por la historia no impide el desarrollo de "una cierta funcionalidad narrativa original en la obra" (Hamon, 2001: 132) que a menudo conduce a una contradicción de los nombres identificativos en relación con las cualidades del personaje. En concreto, me refiero a dos casos de la *Trilogía*, Francis P. Bacon en *En busca de Klingsor* y Aníbal Quevedo en *El fin de la locura*.

El inequívoco nombre de Francis Percy (Perceval) Bacon remite a una doble referencia histórica y mítica, la del científico y filósofo ingles Francis Bacon y la del personaje de la leyenda artúrica Parsifal. En la novela de Volpi, durante la infancia del personaje novelesco, éste adquiere conocimiento del significado de su nombre en su etapa escolar, presionado por las continuas alusiones de profesores y compañeros y por el peso de un nombre –y un hombre– que le condiciona como persona: "no dudaban en compararlo con el *verdadero* Bacon, como si él no fuese más que la errabunda y apócrifa copia de un original perdido" (Volpi, 2004: 56). A partir de este momento, en el que Bacon es consciente de que su nombre lo vincula a un personaje histórico que lo determina en su relación con los demás, o en palabras del propio personaje, "que, con su solo nombre, le había hecho la vida miserable" (Volpi, 2004: 56), deja a un lado las burlas para centrarse en un estudio exhaustivo del científico inglés y su obra. El acercamiento a quien Bacon considera "su falso ancestro" (Volpi, 2004: 56) supone un punto de inflexión en la vida del personaje al vincular su existencia con destino de sir Francis Bacon y posicionarse como continuador de su obra. Así pues, en la caracterización de Bacon Volpi incluye importantes rasgos de la vida del personaje histórico y establece entre ambos una relación indisoluble a través del tiempo motivada por ciertos rasgos semejantes: "Compartía con él la incomprensión de sus contemporáneos y se solazaba pensando en que su madre, su padrastro y sus compañeros de escuela, algún día se arrepentirían del trato que le dispensaban" (Volpi, 2004: 57). Su famoso nombre le distingue de los otros en una mezcla de orgullo, rencor y soberbia que induce a Bacon a creer incluso que "había pasado a la inmortalidad" (Volpi, 2004: 57). Este condicionamiento vital inclina sus intereses hacia el estudio de las leyes naturales en un afán de conocimiento que le podría permitir, según

[221] Para una teoría completa sobre el personaje remito al estudio de Philippe Hamon (1977), "Pour un statut sémiologique du personnage", en Barthes, R., et al. (1977), *Poétique du récit*, París: Editions du Seuil, 115-167. La edición que cito en el ensayo se basa en una traducción del anterior a cargo de David Roas: Hamon (2001), "La construcción del personaje", en Sullá, E. (ed.) (2001), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica, pp. 130-136.

opina el personaje, "a tener algún control sobre los demás" (Volpi, 2004: 57). De las matemáticas a la física, al estudio atómico de la física cuántica, Bacon se especializa con una tesis sobre los electrones positivos en Princeton en 1940 y después aterriza en el Instituto de Estudios Avanzados en la misma ciudad donde investigan los científicos más relevantes del momento, Einstein, Gödel o John von Neumann.

La importancia que tiene el científico inglés en la historia de la ciencia radica en sus aportaciones metodológicas sobre el empirismo y el método inductivo, que supusieron en su época, siglos XVI y XVII, un gran avance que propició el desarrollo científico. Su principal obra en este campo, *Novum Organum*, defendía un cambio metodológico basado en la observación y en la experimentación sin tener en cuenta prejuicios establecidos[222]. A tenor de los estudios de Francis Bacon, considero que, en cierta manera, el personaje de *En busca de Klingsor* reproduce en las páginas de la novela el cambio empírico que propone su homólogo inglés. El Instituto de Estudios Avanzados en el que trabaja es descrito como "un lugar mohoso y lúgubre: no contaba con laboratorios y menos aún con estudiantes ruidosos e impertinentes. Los instrumentos de trabajo de sus inquilinos se reducían a unas cuantas pizarras, tizas, papeles…" (Volpi, 2004: 88). Bacon se aburre en una institución dedicada a la "especulación pura" (Volpi, 2004: 89) en la que no encuentra acomodo entre las grandes figuras científicas que le rodean. Un incidente personal provoca un cambio de destino que, en palabras de Aydelotte, director del centro, se debe a que su "talento no se adapta al trabajo rutinario […] con ello no quiero decirle que usted debe convertirse en físico experimental, sino que su carácter es, ¿cómo expresarlo?, demasiado *inquieto*… […] Usted necesita más actividad, muchacho. *Más vida*" (Volpi, 2004: 125-126). En el adjetivo "experimental" reside la clave que vincula al personaje novelesco y al histórico, en el sentido de que el primero simula un cambio metodológico que lleva hasta sus últimas consecuencias al incorporarse al ejército estadounidense y llevar a cabo la investigación sobre Klingsor. Los métodos empíricos del científico inglés, la observación y análisis de los hechos deben ser puestos en práctica por el personaje que, en última instancia, se ve atrapado por el principio de incertidumbre y la indecibilidad de la teoría cuántica que le impiden alcanzar la verdad.

Además del componente histórico, en la constitución del personaje se entremezcla la variable mítica de Perceval, "ese molesto Percy que se había entrometido en su fe bautismal. Sólo los documentos oficiales, donde debía cargar con la inicial P. como si se

[222] Para un mayor conocimiento de las aportaciones científicas de Francis Bacon propongo consultar su obra *La gran restauración* (1985), Madrid: Alianza Editorial.

tratase de una marca de infamia, le hacían esperar que nadie le preguntase por su significado" (Volpi, 2004: 55). En la novela, tres de los capítulos centran la acción en el mito, "La demanda del Santo Grial", "La maldición de Kundry" y "La venganza de Klingsor", correspondientes con los tres actos de la obra, en los que Gustav Links le cuenta la historia mitológica a Bacon, vinculando de esta manera el discurso literario con el desarrollo mítico del *Parsifal*. Tomás Regalado ha realizado un estudio sobre el uso de este mito en *En busca de Klingsor* a partir de la ópera de Richard Wagner, que a su vez se basa en las versiones medievales de Chrétien de Troyes y Wolfram Von Eschenbach[223]. Según su análisis, el rey Amfortas se identifica en la novela con Links y Francis P. Bacon con el joven Parsifal, mientras que Kundry se desdobla en dos personajes femeninos: Natalia como el gran amor de Links e Irene como el de Bacon. En este sentido, el teniente se enfrenta a "los mismos obstáculos que su referente mítico: la tentación de numerosas mujeres[224] […] y la debilidad pasional por una de ellas, particular Kundry en cuya resistencia a la tentación radica la posible salvación de Links" (Regalado, 2009: 375). La dicotomía Bien/Mal presente en el mito también se sucede en la novela mediante la dualidad Links/Klingsor, con la salvedad de que éste último nunca aparece como tal en el transcurso de la novela. Establecidas las claves mitológicas, Bacon evoluciona según su referente y emprende, afirma Regalado, "un bildungsroman en el que se enfrenta a los eventos de la Historia desde su primera identidad como estudiante de física cuántica […] hasta un profundo aprendizaje bélico en Europa durante la Segunda Guerra Mundial que termina confluyendo […] con el proyecto de buscar a Klingsor" (Regalado, 2009: 422).

Existen varios ejemplos que evidencian las semejanzas entre Parsifal y Bacon; en su primera etapa, ambos se caracterizan por la inexperiencia y la inocencia, "necesaria para romper el caos instaurado en el universo de Klingsor" (Regalado, 2009: 424), rasgos que identifican a Bacon en su primera entrevista con Links, una escena simbólica en cuanto al proceso de aprendizaje al que habrá de enfrentarse el personaje en una encrucijada histórica relevante para la humanidad. Regalado afirma que el nacimiento de Bacon en 1919, año en el que se manifiesta el cambio paradigmático en el mundo científico, le determina "como un personaje adánico" (Regalado, 2009: 425), representante de una

[223] La bibliografía que manejo acerca del sustrato mítico del *Parsifal* en relación con *En busca de Klingsor*, y a la que remito para profundizar en la materia, se circunscribe al estudio citado de Regalado, "Sustrato mitológico: versiones de *Parsifal*" (2009) en *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 371-378; la ópera *Parsifal* de Richard Wagner (1981); *Parzival* (1999) de Wolfram Von Eschenbach, Madrid: Siruela; *El libro de Perceval (o El cuento del Grial)* (2000) de Chrétien de Troyes, Madrid: Gredos.
[224] En concreto Vivien y Elisabeth, sin contar con Irene/Kundry.

nueva era histórica, tal y como ocurre con Parsifal cuando irrumpe en la leyenda. Posteriormente, el ingreso de Bacon en el ejército estadounidense y las sucesivas misiones que engloban su fase de iniciación le preparan para su objetivo, ir en busca del enigmático Klingsor e "intentar resistir el deseo de una mujer" (Regalado, 2009:425), Irene en su caso y Kundry en la versión mítica. Así pues, Volpi instaura en su novela una subversión de la historia original wagneriana al hacer que Bacon sucumba a los deseos de Irene/Kundry y traicione a Links/Amfortas, una transgresión que provoca que las fuerzas del Mal representadas por Klingsor triunfen en un universo caótico que ya no puede recuperar el orden, imagen de la nueva etapa histórica que Bacon personifica. En definitiva, la unión de ciencia y mito en el personaje de *En busca de Klingsor* deconstruye la tradicional oposición de ambas esferas igualando su esencia, la búsqueda de la verdad y la búsqueda de la iluminación (Areco, 2007: 300) en un entorno anárquico y confuso en el que lo único que cobra relevancia es el proceso en sí mismo, más que el fin.

Si ciencia y mito, en las figuras de Francis Bacon y Parsifal, se esconden detrás de la caracterización de Bacon en *En busca de Klingsor*, en *El fin de la locura* será Aníbal Quevedo quien represente el juego de identidades del código onomástico utilizado por Volpi que, en esta ocasión, se basa en tres personalidades concretas, el guerrero cartaginés Aníbal (que da nombre al personaje literario), Alonso Quijano (cuyas iniciales se corresponden con Aníbal Quevedo) y el buscón de Francisco de Quevedo (quien le proporciona el apellido). En la configuración del personaje se suman, por tanto, las características que definen a sus modelos con el fin de crear un cuadro de contrapuntos y contrarios que desemboca en una ambigüedad percibida por el lector o, como afirma Volpi, en "un personaje que en el fondo me parece detestable, pero que no deja de tener momentos entrañables y momentos de lucidez extrema, incluso momentos de responsabilidad auténtica, pero en medio de esa imitación extra lógica y demente de sus maestros franceses" (Areco, 2007: 308). Siguiendo esta tesis, puedo sintetizar tres claves relacionadas con los arquetipos a los que remite Aníbal Quevedo:

- Aníbal Barca: el general cartaginés, nacido en el 247 a. C. en Cartago y fallecido en el 183 a. C. en Bitinia, ha pasado a la Historia por su audacia, su coraje y su espíritu combativo al enfrentarse a un enemigo superior, Roma, y perseguir una causa perdida en un ejemplo de lucha constante. Su desafío al Imperio romano en una campaña militar de más de una década de duración lo posicionan como un estratega militar de renombre cuyas hazañas bélicas han tenido gran repercusión a lo largo de la Historia; así, por ejemplo, su

paso por los Alpes hacia la península itálica está considerado como un ejemplo de superación al hacer frente al clima, el terreno, los ataques de poblaciones locales y conseguir la unidad de un ejército multicultural y multilingüístico, mientras que la victoria en la batalla de Cannas sirve posteriormente de modelo magistral de una estrategia militar al superar a un enemigo mayor en número. El periplo por Hispania, Italia y el Norte de África, la carrera política que inicia una vez es derrotado por Escipión el Africano y su suicidio antes de ser entregado a Roma se unen en un balance final en el que, a pesar del empeño y el valor demostrados, Aníbal fracasa al provocar la expansión de Roma. Volpi adapta la biografía del guerrero cartaginés y destaca sus principales características para que su homónimo literario, Aníbal Quevedo, le emule en determinados pasajes de la novela. Si el primero destaca por su lucha tenaz contra todo un Imperio, por su audacia y su valor contra un enemigo que ostenta el poder y la autoridad, el personaje de *El fin de la locura* hace frente a los sistemas represivos representados en la novela y aparece, junto al bando de los estudiantes, en las barricadas de París de mayo de 1968, inicia un periplo por Hispanoamérica, la Cuba de Fidel Castro, la Chile de Salvador Allende y, sobre todo, se erige como intelectual de izquierdas representativo en México. En perpetua lucha contra el gobierno de su país, intenta combatirlo al frente de su revista *Tal Cual*, participa en una comisión de investigación sobre el asesinato de un joven chiapaneco y lidera al pueblo mexicano en las labores de ayuda a la población tras el terremoto de 1985 en México D. F. Estas son algunas de las actividades que hacen destacar el compromiso de Quevedo con su causa, su intención de mantener su independencia ideológica y al mismo tiempo ser crítico con el poder. Sin embargo, la labor que emprenden los dos personajes, el histórico y el literario, desemboca en un rotundo fracaso, en una lucha por una causa perdida de antemano que hace triunfar el discurso de poder de una autoridad que anula cualquier intento de disensión.

- *El Buscón* de Francisco de Quevedo: *La historia de la vida del Buscón* de Quevedo pertenece al género picaresco inaugurado por el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache*. La obra se divide en tres partes y relata las peripecias del pícaro don Pablos de Segovia desde sus primeros años hasta su pretendida huida a las Indias; entre medias, una sucesión de aventuras catastróficas con los elementos propios del género, autobiografismo, origen innoble, marginalidad y humillación, intento de ascensión social, fracaso y deshonra personal. La obra de Quevedo destaca por el conceptismo burlesco, los juegos de palabras, las metáforas y el ingenio lingüístico en aras de un placer estético que domina la novela. Asimismo, también trascienden otras temáticas de tipo social, como la conciencia de clase

y la importancia de linaje –además del dinero–, el enfrentamiento entre criados y señores –extensible al existente entre cristianos nuevos y viejos–, la corrupción o las falsas apariencias. Según afirma Volpi, el personaje de *El fin de la locura* se relaciona con *El Buscón* en un doble sentido, como "alguien que quiere ascender socialmente para tener una mejor condición, pero también un buscón puede ser el que busca la verdad" (Areco, 2007: 308). En la novela del escritor mexicano son varias las escenas en las que el protagonista adquiere rasgos del modelo quevedesco, sobre todo durante el proceso de "conversión" y adhesión a la causa de la izquierda revolucionaria. Destacan, en mi opinión, dos momentos relacionados con el intento de Quevedo por ascender socialmente dentro del círculo de la izquierda que reflejan el falso mundo de apariencias retratado por Quevedo en *El Buscón*. El primero tiene lugar en el consultorio de Lacan durante una reunión de los dirigentes del movimiento estudiantil de mayo del 68 en el que el protagonista, para poder ganarse la confianza del maestro, no duda en traicionar a sus compañeros (sobre todo a Claire) y posicionarse del lado de Lacan en su severa crítica hacia las proclamas de los estudiantes. La segunda de las anécdotas sucede durante la huelga de hambre en favor de la liberación de uno de sus compañeros, en la que Quevedo propone montar una farsa y realizar una falsa huelga que finalmente rechaza el resto. El código picaresco es el que domina la escena narrativa, sobre todo cuando el personaje describe los estragos de la huelga de hambre: "En definitiva yo no estaba preparado para tolerar la lenta consunción de mis tejidos", "Al borde del desmayo, no resistía que nadie me dirigiese la palabra" o "Pronto nada quedaría de mí" (Volpi, 2003: 182-183) hasta que finalmente sucumbe al engaño mediante un juego de apariencias que le permite ingerir alimentos a escondidas de sus compañeros, consciente de que no "cometía ninguna infracción contra la causa, simplemente me rendía a las inquebrantables leyes de la supervivencia" (Volpi, 2003: 183)[225].

- El *Quijote*: aunque la vinculación entre la obra cervantina y la de Volpi merece un apartado en exclusiva por el nexo de unión existente entre locura e ideología, además de otros rasgos que deben ser tenidos en cuenta, es indudable que el personaje de Aníbal Quevedo le debe la mayor parte de su caracterización al modelo creado por Cervantes. Si

[225] La escena completa es la siguiente: "Lo confieso: no resistí. Una tarde, aprovechando el tumulto ocasionado por una visita de Yves Montand, me escabullí de la capilla por una puerta lateral y, oculto debajo de un abrigo, corrí hasta una panadería no muy lejos del Café Select. Me cuidé de que nadie me reconociese y compré un kilo de *petit-fours* que me apresuré a devorar en uno de los baños de la estación. Los *éclairs*, trufas, *pains du chocolat* y tartas de frutas no duraron mucho tiempo en mi estómago. A partir de ese día, y gracias a la complicidad de Josefa, siempre logré encontrar un momento para ir al mingitorio, convertido en mi santuario alimenticio". (Volpi, 2003: 183)

la historia de don Quijote es la de un hidalgo que enloquece[226] al leer libros de caballerías y aspira a convertirse él mismo en personaje literario imitando a sus modelos, la historia de Aníbal Quevedo es la de un psicoanalista que enloquece leyendo libros sobre la izquierda revolucionaria y aspira a convertirse en intelectual emblemático imitando a sus modelos. La sucesión de aventuras, la experiencia frustrante (y frustrada) de un amor "ilusorio" no correspondido, el apoyo del fiel escudero (Sancho y Josefa) y el fracaso en la búsqueda del "ideal sublime, […] que acaba estrellándose contra la muralla social de los hombres" (Basanta apud. Cervantes, 1987: 867)[227], son los nexos que unen indisolublemente a ambos personajes. Don Quijote persigue un ideal caballeresco en una época, el siglo XVII, y un lugar, España, que se encamina hacia los aires europeos de la próxima revolución industrial. Aníbal Quevedo parece perseguir la totalidad del ideal revolucionario siguiendo el devenir histórico que lo ha impulsado pero en un lugar, México (e Hispanoamérica en general), en el que resulta imposible pensar lo diferente. Basanta reflexiona así sobre la muerte del personaje cervantino: "recuérdese que quien muere no es don Quijote, sino el hidalgo manchego Alonso Quijano el Bueno" (Basanta apud. Cervantes, 1987: 888), es decir, fallece el hombre incapaz de cambiar la realidad, no así su ideal, de igual forma a lo que le sucede al protagonista de *El fin de la locura*, cuyos ideales permanecen tras su muerte con la paradoja, y aquí reside la importancia de Volpi en cuanto a la asimilación y deconstrucción de sus influencias literarias, de que Aníbal Quevedo nunca ha sido don Quijote, sino que muere como Alonso Quijano porque él, a diferencia de su modelo cervantino, siempre ha sido Alonso Quijano.

Antes de completar el análisis de la nómina de los personajes con un semblante de los narradores en los diferentes discursos metafictivos de las tres novelas, detendré mi atención en tres personajes femeninos que gozan de un gran protagonismo, dos de ellos por el contrapunto que realizan a los personajes masculinos en los que se apoyan, hablo de los casos de Irene en *En busca de Klingsor* y Claire en *El fin de la locura*, y otro como ejemplo de un personaje marginal pero a mi entender el más logrado, enigmático y significativo de la *Trilogía*, Oksana de *No será la Tierra*.

---

[226] No entraré en el debate acerca de la locura del personaje cervantino por exceder los límites de este trabajo; baste tan solo indicar que existen dos tendencias que tratan de explicar el origen de la insania de don Quijote, bien como fruto de un trastorno mental, como defiende, entre otros, Avalle-Arce, o como consecuencia de un juego en el que el personaje transforma conscientemente la realidad, opción avalada por Serrano Plaja o Torrente Ballester. Remito a la bibliografía pertinente sobre el caso y a los críticos mencionados.

[227] Cervantes Saavedra, Miguel de (1997), *Don Quijote de la Mancha I y II*, ed. Ángel Basanta, Madrid: Anaya.

2.3.3.2 Arquetipos femeninos en la *Trilogía*: entre el mito, la violencia y la palabra poética.

La idea de arquetipo en la que me baso para analizar los personajes de este apartado se corresponde con la propuesta de Eloy Urroz (2000) sobre la asimilación por parte de Volpi de la lectura de Thomas Mann, que ha contribuido a intensificar la visión filosófica y el uso del mito en su narrativa en una búsqueda del caos, la oscuridad o el peligro que entraña el arte; asimismo, la narrativa del escritor alemán le ha permitido desarrollar una determinada idea estética que, en última instancia, representará una crítica hacia el arte mismo, por eso el uso de los mitos y su amplificación en la escritura. Gracias a estos mecanismos la obra de Volpi se llena de personajes arquetípicos en el sentido de que se encuentran en una encrucijada de "concatenaciones, de sinécdoques y metonimias literarias, donde un personaje encarna una nación o donde el arte llega a simbolizar, por su propia cuenta, todo el Arte" (Urroz, 2000: 34). Los personajes que presento a continuación se manifiestan como arquetipos en el sentido de figurar como representantes de una línea argumental concreta, según la cual Irene es la espía característica de códigos narrativos populares, pero también es Kundry del mito de Parsifal, Claire representa en el relato las teorías de los intelectuales franceses y la violencia y la revolución formarán parte de sus coordenadas vitales, mientras que Oksana se identifica con el ideal estético de la poesía femenina rusa y vincula su voz con la palabra poética.

- *El mito: Irene.*

En busca de Klingsor se caracteriza por ser una novela en la que se entremezclan diversos géneros narrativos de corte popular que, en relación con el personaje de Irene, son clave para entender sus motivaciones; en concreto, dos son los géneros utilizados por Volpi en su caracterización, la novela negra y el folletín. Siguiendo las pautas propias del género negro, Irene es el personaje tipo de la mujer perversa que tienta al detective hasta que él sucumbe a sus encantos, es decir, en palabras del propio escritor, es "un modelo estereotípico de la novela policial, de la novela negra" (Areco, 2007: 304). En la primera aparición del personaje ya se aprecian ciertos rasgos que concuerdan con dicha imagen al aparecer ante el detective Bacon como una mujer envuelta en una atmósfera trágica que indica desvalimiento; surge en una fría noche de Gotinga como una "figura desgarbada" que lleva un vestido de flores pero también un "abrigo algo raído" y su desesperanza es visible en el intento por encender un "cigarrillo arrugado y roto" (Volpi, 2004: 245-246).

Todos estos elementos funcionan para crear una imagen de mujer desvalida ante Bacon, cuyos instintos le inducen a acercarse a ella como si su encuentro estuviera predestinado: "el cuerpo de aquella mujer necesitaba *su* protección" (Volpi, 2004: 247)[228]. Sin embargo, en la descripción de esa escena Volpi deslinda algunos aspectos sobre la otra cara de Irene como mujer de doble fondo; por ejemplo, se produce una identificación entre la llama y la personalidad oculta de la joven, cuyos ojos estaban "transfigurados, convertidos en brasas ardiendo, más intensos que cualquier llama imaginable. Por eso había encendido el cigarrillo: tenía nostalgia de su origen ígneo" (Volpi, 2004: 247)[229].

En la caracterización de Irene se mezclan los elementos del folletín y el género negro que inducen a un desdoblamiento de su personalidad; ante Bacon es la mujer indefensa, la antigua maestra que ahora se ve obligada a trabajar en una fábrica, la madre del pequeño Johann, la esposa de un marido ausente, la que ha contemplado cómo su hogar queda destruido como las ruinas de su ciudad natal, Dresde, la joven que sufre y malvive en una "diminuta celda" (Volpi, 2004: 249). Pero también es la mujer que, según las fórmulas de la novela negra, seduce al teniente Bacon, la mujer que le proporciona seguridad y confianza, la que le enamora con sus encantos femeninos, ella es "confidente", "amiga" y "amante" (Volpi, 2004: 284) y aprovechándose de esta cercanía, Irene es quien instiga al protagonista para que le facilite detalles acerca de su investigación, aunque ésta sea secreta, utilizando para conseguirlo su principal arma, su sensualidad. En efecto, a finales del capítulo "Johannes Stark, o de la infamia", Volpi introduce una escena entre los dos amantes crucial en el devenir de la trama: mientras Irene masturba a Bacon le interroga sobre los detalles de su investigación sobre Klingsor al mismo tiempo que "dosificaba el placer como una droga peligrosa" (Volpi, 2004: 295) y en el momento del clímax, Irene aprovecha para ofrecerse como ayudante y estar al tanto de todos los descubrimientos del equipo formado por Bacon y Links.

---

[228] En contra del azar, principio científico explotado en la novela mediante la incertidumbre, Bacon se deja llevar por lo que él considera el destino: "Una fina nevisca comenzó a caer sobre los techos de Gotinga, y Bacon pensó que era hermoso que el cielo tuviese la intención, por una vez, de reflejar su propio estado de ánimo. Se subió las solapas del abrigo, tratando de protegerse del viento polar. Fue entonces cuando la vio. Si hubiese tomado otra ruta, si hubiese ido a la oficina en vez de vagabundear en el invierno, si se hubiese retrasado o adelantado unos minutos, si no hubiese viajado a Europa, si no hubiese trabajado en Princeton, si no hubiese estudiado física…, no la hubiese encontrado ahí, frente a él, en aquel preciso instante. De pronto le pareció que cada una de sus decisiones previas le conducía hasta ella". (Volpi, 2004: 246)

[229] La peligrosidad del fuego como símbolo de la verdadera personalidad de Irene contrasta con la percepción subjetiva que tiene Bacon de ella: "¿Cuánto dolor cabía en el regazo de Irene, cuántas lágrimas, cuánto desconsuelo? ¿Y no era acaso ese acto insensato de conservar el fuego en medio del frío un trasunto de la voluntad humana de sobrevivir y perdurar […], de vencer la adversidad y crear, a partir de la nada, el cosmos?". (Volpi, 2004: 247)

En vista de que la perspectiva de Bacon es subjetiva a la hora de juzgar a Irene, entre los dos se sitúa Links que, como narrador, desvía la atención del lector hacia el lado oscuro del personaje femenino. Si Irene aparece en la acción justo cuando comienza la investigación, pronto se evidencian las diferencias entre la joven y Links. El papel de espía de Irene, aún no revelado para el lector, se manifiesta en las primeras conversaciones con Bacon, cuando introduce en la trama el motivo de la sospecha hacia Links mediante intervenciones como las siguientes: "Links no me gusta, ya te lo he dicho" o "Quiere provocarte" (Volpi, 2004: 317). El teniente, aún sin darse cuenta, comienza a situarse en una encrucijada peligrosa, posición que se agrava cuando Links conoce a Irene en un viaje a Dublín y su percepción contribuye a forjar la identidad malvada y perversa de la espía que traiciona al detective: "Mis náuseas se acentuaron cuando al fin se presentó el teniente Bacon acompañado por Irene", "desde el inicio sus modales y su vulgaridad hicieron que la mantuviese apartada de mi vista", "usaba colonia barata", "el tono de su voz no parecía alemán, sino eslavo" o "Todos mis intentos de dormir se vieron frustrados por sus estentóreos estallidos de pasión, ¿es que Frank no se daba cuenta de que esos lamentos *tenían* que ser fingidos?" (Volpi, 2004: 327-329). Los elementos detectivescos se ven empañados por la intermediación de dos intereses opuestos, los de Links e Irene, mientras que la posición neutral de Bacon como detective queda invalidada por su implicación personal en el propio caso. Las pruebas, bajo la perspectiva de Irene, señalan directamente a Links, mientras que el científico dirige los pasos de la investigación con el fin de inculpar a Heisenberg, en torno al cual se desarrolla un debate ético a lo largo de la novela. Hostigado desde dos frentes, el papel de Bacon comienza a desestabilizarse y Volpi introduce pequeñas modificaciones que preparan al lector para revelar a Irene como espía soviética: "La ira deformaba su rostro de por sí turbio" (Volpi, 2004. 371). Al más puro estilo del código detectivesco, se desarrolla todo un despliegue de sospechas, inquinas, e incluso el seguimiento y espionaje de Links, que insiste en revelar la cara oculta del personaje femenino:

> Nunca me gustó. Desde el principio supe que había algo maligno, astuto u obsequioso, en cada uno de sus actos, en sus opiniones, en su forma de controlar a Bacon. Sus largos ojos pardos, sus ademanes mohínos, su reticencia y su hostilidad hacia todos aquellos que no la complacían eran muestras suficientes de la desconfianza que merecía por mi parte. […] Ahora, más que nunca, me daba cuenta de que debía acentuar las precauciones con Irene; como he dicho, había algo tenebroso y oscuro en la personalidad de esa supuesta madre soltera, de ese cúmulo de ternuras y perfecciones que tanto encandilaba al teniente. (Volpi, 2004: 379)

Los recelos de Links vienen motivados por dos aspectos, el repentino interés por el trabajo de Bacon y su vehemencia en participar en él, además de que sólo se veían por la noche, cuando el teniente regresaba a casa. La vigilancia a Irene refleja unos resultados esclarecedores acerca sus actividades secretas; en primer lugar, no es madre del pequeño Johann, quien resulta ser una simple tapadera para ofrecer una imagen maternal ante Bacon, dado que, según indica Links, nunca fue "cariñosa con el bebé, como si fuese poco más que un bulto que debía transportar de un lugar a otro. Nunca lo besó ni lo acarició" (Volpi, 2004: 380). En segundo término, aunque sí parecía trabajar en una fábrica, cada tres días acudía a una determinada iglesia donde entregaba un sobre a su contacto. Ante estas revelaciones Bacon sucumbe a la incertidumbre que Volpi ha creado en torno a él mediante la explotación de los recursos y motivos del folletín y la novela detectivesca. No en vano, el propio escritor declara que, aunque los diálogos entre ambos amantes puedan parecer estereotipados o poco logrados, en la caracterización del personaje femenino tuvo en cuenta los "diálogos que la amante de H. G. Wells le dijo a él" (Areco, 2007: 304). Y añade,

> Se trata de una especie de juego. Es muy curioso, porque a mí me sorprendió que a todo el mundo le parecía tan poco verosímil y en realidad ha ocurrido. El juego estaba en que la situación pasa exactamente así. En el fondo, la amante de Wells era una agente infiltrada de la Unión Soviética y en cierto momento Wells lo descubre y ella le dice exactamente lo mismo que Irene le dice a Bacon: "es cierto, a mí me mandaron con esta misión de seducirte, pero en realidad después me he enamorado de ti". (Areco, 2007: 304-305)

Efectivamente, la persona que se esconde detrás de la identidad de la amante espía de Wells y que influyó en la caracterización de Irene es la baronesa Moura Boudberg (San Petersburgo 1892-Florencia 1974), definida como "una Mata Hari que influyó de modo difícilmente calibrable en Londres, en Moscú, en Berlín y los Países Bálticos" (Quiñonero, 1988: 54) entre cuyos amantes se encontraron Gorki, Freud, Rilke y H. G. Wells: "ella ofició en su salón como gran dama de mundo que, durante treinta años, había corrido en los brazos de sucesivos amores por las cancillerías de media Europa" (Quiñonero, 1988: 54)[230]. Entonces, si Irene es la espía oculta en su papel de amante, según el sustrato mítico de *En busca de Klingsor* a ella le corresponde ser Kundry, a quien Hans von Wolzogen (1982)[231], en el análisis que realiza del drama wagneriano, identifica como "la más interesante de todas las características creaciones que el poeta imaginó para su drama"

[230] Quiñonero, Juan Pedro (1988), "Baronesa Boudberg: revelación de una mujer que fascinó a los grandes del siglo", Madrid: *ABC*, 17 de diciembre de 1988, p. 54.
[231] Wolzogen, Hans von (1982), "'Parsifal' en la tradición y la leyenda", en *Monsalvat*, Barcelona: Editorial Labor, núm. 96, pp. 388-399.

(Wolzogen, 1982: 398)[232]. En la caracterización de Irene como Kundry diseñada por Volpi intervienen dos concepciones diferentes acerca de la complejidad del personaje y su característico desdoblamiento, Kundry como personificación de la walkyria de las leyendas germánicas y como identificación de la filosofía de Schopenhauer. La imagen de la walkyria pertenece a la tradición germánica que Richard Wagner utiliza como influencia en su ópera *La valquiria*, segunda de las cuatro que forman *El anillo del Nibelungo*. Las walkyrias son las hijas de los dioses Wotan y Erda y son las guerreras que deben defender el Olimpo, según la mitología. Kundry, en la ópera wagneriana *Parsifal*, posee las mismas propiedades de las walkyrias y tal como afirma Wolzogen, es "al mismo tiempo como malévola y como servicial y salvadora" (Wolzogen, 1982: 398-399), de forma que encarna los dos aspectos más relevantes del carácter femenino según los estereotipos de sus modelos mitológicos, "guerreras, mortíferas, protectoras y benéficas" (Wolzogen, 1982: 399). Como vemos, el papel de Irene en la novela de Volpi, según he analizado líneas más arriba, se caracteriza por esa disyuntiva, la parte bélica y peligrosa en calidad de espía y la servicial y afectuosa como amante de Bacon.

Por otro lado, José Manuel Infiesta (1982)[233] ha estudiado la importancia que la filosofía de Schopenhauer ha tenido en la obra musical de Wagner, quien en la ópera *Parsifal* desarrolla sus principales aportaciones, la supremacía del sentimiento por encima de la razón o la intuición como único medio para alcanzar el conocimiento. Afirmada esta idea, los dos mundos representados en *Parsifal* se enfrentan en torno al núcleo central del pensamiento schopenhaueriano: el reino de Monsalvat, custodiado por los caballeros del Santo Grial, supone la renuncia al placer y la voluntad de vivir, mientras que Klingsor representa lo contrario: "Cuando el hombre cede ante la pasión, no puede ya dominar su propio instinto vital, su voluntad de vivir, la naturaleza que corre por sus venas" (Infiesta, 1982: 404). Estas dos variables se reafirman en los personajes de Parsifal y Kundry; el primero encarna la inocencia y la renuncia a la voluntad de vivir porque es el "elegido que no conoce el mal", mientras que la segunda es el personaje "con más connotaciones filosóficas de toda la obra wagneriana" (Infiesta, 1982: 407) porque simboliza esa voluntad de vivir: ella es el placer, el deseo, la exaltación de la vida, el ansia vital que esclaviza a

[232] El personaje de Kundry ha estado sujeto a múltiples interpretaciones, desde aquéllas que ven en ella un principio de contradicción a esas otras que la analizan como la unión de los contrarios, el símbolo de la tentación o el prototipo de la mujer. En cualquier caso, el propio Wagner le otorgaba una extraordinaria importancia en su drama *Parsifal*, hasta el punto de considerar "el cambio de intérprete en el reparto del estreno sólo porque el rostro de la cantante no era suficientemente enigmático". (Infiesta, 1982, 406)

[233] Infiesta, José Manuel (1982), "Kundry o la filosofía de 'Parsifal'", en *Monsalvat*, Barcelona: Editorial Labor, núm. 96, pp. 400-409.

cada hombre a sí mismo, es la tentación, el principio del cuerpo, el gusto por vivir, la lascivia, el egoísmo, la carne, Kundry es lo que ata al hombre a la voluptuosidad del amor (Infiesta, 1982: 406). Siguiendo el pensamiento filosófico de Schopenhauer, Infiesta afirma que el hombre está atado al ideal de vida que Kundry representa y que tan solo su negativa puede proporcionarle la libertad, de forma que ella incorpora los dos lados opuestos del debate interno del hombre, "es así el quiero y no puedo que es en realidad la vida de cada hombre, de cada caballero, su propia conciencia" (Infiesta, 1982: 406).

En el drama de Volpi el inocente Parsifal no rechaza a Kundry ni ella expía su pecado para morir después. Las cuestiones de gran calado moral y ético quedan al margen de la trama novelesca durante el Libro tercero, en el que se narra la Operación Valkiria y su fracaso como si Volpi orquestase la marcha de las valquirias wagneriana y la determinación de Inge, ya despojada de su máscara, la lleva a traicionar a Links, al que condena al encierro en un manicomio durante el resto de su vida, y en cierta forma a Bacon, que es incapaz de alcanzar la verdad y el conocimiento y sucumbe a la duda y la culpa como Amfortas: "jamás podrá librarse de la incertidumbre que pesa sobre su amor. Y, por más que lo desee, nunca conseguirá olvidar los tormentos de su propia culpa" (Volpi, 2004: 552). En definitiva, el personaje de Irene/Inge, lejos de ser un estereotipo de *femme fatale*, se revela como una pieza clave en el discurso literario. Caracterizada según los elementos míticos y filosóficos de uno de los personajes más significativos de la obra de Wagner, Irene domina la acción de *En busca de Klingsor* y su triunfo sobre Links y Bacon supone una subversión de los modelos en los que se asienta que trastoca el universo narrativo y lo envuelve de tinieblas. Ella es la máxima representante del caos que Volpi instaura en la novela como *imago mundi* de una época y un siglo en el que no cabe la esperanza.

− *La violencia: Claire.*

En segundo orden, Claire Vermont, de entre todos los personajes de *El fin de la locura*, es quien más se vincula con la izquierda revolucionaria a lo largo de diferentes épocas, desde su participación activa en el mayo del 68 francés, pasando por una etapa de guerrillera en escenarios convulsos como Cuba o Chile y concluyendo con su colaboración activista en África. Al igual que Allison en *No será la Tierra*, representa la lucha social y la reivindicación de los derechos humanos en su oposición a los estados de poder más significativos que Volpi hace desfilar en sus novelas. Junto con Quevedo, forma una pareja desde la que el escritor mexicano reflexiona sobre dos formas de enfrentamiento contra la

autoridad; la postura de Quevedo no queda clara en la novela, a veces es un intelectual intachable y otras su moral es más que dudosa. El caso de Claire, sin embargo, es más franco y directo, como juzga Volpi: "es más detestable que Quevedo, más intransigente, pero, otra vez, a pesar de todo, es la única que al final no se corrompe. Es detestable, pero por lo menos es íntegra" (Areco, 2007: 308). Al hilo de estas declaraciones, mi propósito es demostrar, siguiendo las ideas de Irene Fenoglio (2008)[234], que la univocidad de Claire no es tal por la vinculación de la revolución con la psicosis y la violencia, que a la postre anulan cualquier "legitimidad de la búsqueda de una justicia social" (Fenoglio, 2008: 70).

Las teorías de los intelectuales franceses son el sustrato de la novela y organizan la trama hasta el punto de que los personajes actualizan los principios fundamentales, de manera que Claire, por ejemplo, es el resultado de la suma de "violencia, revolución y locura" (Fenoglio, 2008: 67). En su trabajo, Irene Fenoglio establece una identificación entre la locura y la violencia con la imagen negativa de la izquierda revolucionaria mediante la introducción de los casos clínicos de Lacan sobre Aimée y las hermanas Papin: "La estrategia narrativa de Volpi consiste en exponer estos casos reales y relacionarlos, por un lado, con la violencia injustificada y, por el otro, con las investigaciones de Lacan sobre la psicosis, para después extrapolarlos al personaje literario, Claire, y explicar así su participación en la izquierda revolucionaria" (Fenoglio, 2008: 67). En efecto, en la novela se narran los tres casos de forma consecutiva como integrantes de las teorías y estudios de Lacan, Aimée sobre la paranoia, las hermanas Papin sobre la violencia y Claire sobre las dos anteriores unidas al conflicto sobre el lenguaje.

En el caso de la primera de ella, Aimée ofrece su versión de los hechos en primera persona mediante una crítica hacia el trabajo de Lacan, englobado en su tesis doctoral *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. La base del caso reside en el trastorno mental prolongado de Margueritte Pantaine desde su infancia, quien intentó asesinar a la actriz Huguette ex Duflos con un cuchillo de cocina para "borrar el daño que su ejemplo nos hacía a todas las mujeres" (Volpi, 2003: 43). Aunque la introducción del punto de vista de la paciente tiene por objeto desafiar la autoridad del maestro y realizar un contrapunto a su versión oficial, se pueden sintetizar ciertos aspectos que vinculan a Aimée con Claire. El núcleo de su defensa contra el diagnóstico de Lacan se centra en dos hechos fundamentales, negar cualquier comportamiento paranoico o manía persecutoria mediante un alegato a favor de la emancipación de la mujer y erradicar la falsa afirmación lacaniana

[234] Fenoglio Limón, Irene (2008), "'Ésa era, ay, la revolución': la teoría como desmontaje de la política en *El fin de la locura* de Jorge Volpi", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, nº 37, vol. 15, pp. 63-72.

del intento de asesinato de la actriz como una forma de mutilar su propia imagen. La declaración de Aimée, sin embargo, no oculta los signos de su delirio que, al igual que con las hermanas Papin y Claire, trata de defender el uso de la violencia como medio que justifique el fin del bienestar social; de hecho, en los tres casos aparece como motivo este intento de redención amparado en la psicosis. Si Aimée atenta contra la vida de la actriz Duflos es porque su frivolidad repercute negativamente en la imagen femenina que ella defiende: "su presencia me parecía repugnante […], porque su desempeño en el escenario me ofendía, porque sus actuaciones eran un agravio para mi sexo y porque no soportaba compartir el mismo aire con una embustera como ella" (Volpi, 2003: 50-51). Si las jóvenes hermanas Papin, Christine y Léa, "ejemplares", "dulces y atildadas, siempre dispuestas a atender a sus patronas" (Volpi, 2003: 56) torturaron y mutilaron meticulosa y salvajemente a la señora Lancelin y su hija Génevière, se debe al sistema autoritario burgués que las reprimió o a la falta de comunicación entre las señoras y sus criadas, versión defendida por Lacan en sus estudios. Si Claire se muestra orgullosa por ser "una activista, una rebelde y poco menos que una criminal" (Volpi, 2003: 60) es por su deseo de dar salida a su ira interior, de dar respuesta al instinto de "guerra" (Volpi, 2003: 64) y al "delirio de salvación del mundo y su visión de redimirlo" (Fenoglio, 2008: 68) señalado por Fenoglio. Asimismo, una de las explicaciones que se aportan en la novela acerca del intento de homicidio perpetrado por Aimée tiene que ver con la obsesión del paranoico por destruir en el otro la imagen idealizada de sí mismo; según Fenoglio, más que por una imagen proyectada, la violencia de Claire se desata por su concepción del poder, "en realidad se rebela contra el lugar que ella *quisiera* ocupar pero que no *puede* ocupar" (Fenoglio, 2008: 68), es decir, por una idea de poder como tentación permanente para el intelectual o revolucionario.

No obstante, aunque en los tres casos existe un hilo conductor entre violencia, revolución y locura, en el de Claire no se reproducen las mismas condiciones para la violencia que en los referidos de Aimée y las hermanas Papin. Si su infancia fue normal en el seno de una familia de clase media alta de la burguesía francesa, las razones que explican la tendencia del personaje femenino hacia la revolución y la militancia desde su juventud en grupos de extrema izquierda se fundamentan en la línea argumental del psicoanálisis, que tiende un puente entre la psicosis de Claire y su implicación en la causa revolucionaria. En concreto, el origen de la insania de la joven francesa reside en el problema que plantea para ella el lenguaje y la falta de comunicación. Cuando tenía seis años, su padre Yves se fue de casa, abandonándola junto con su madre Louise, que perdió

la cordura y edificó un muro de silencio entre ella y su hija que motiva la dificultad de Claire con su propia voz. El delirio de su madre es el marco simbólico de la ruptura entre el significante y el significado de las palabras, de la incomunicación y del estallido de un murmullo en su interior, pronto un "violento griterío" y un caos de voces que Claire intentó acallar atentando contra su propia vida. De entre todas las voces que la acosan destaca una en particular, el vocablo "guerra", al que encuentra sentido cuando en 1968 se convierte en "portavoz de aquellos subversivos. Por fin había encontrado la forma de rebelarse contra el destino y de dar escape a su ira, uniendo su voz al coro que anunciaba la revolución. Ésa era la guerra que debía emprender" (Volpi, 2003: 64-65). La filosofía de Lacan respalda la acción narrativa relacionada con Claire en la unión de locura y lenguaje, como se especifica en la novela, en la que el tiempo retrocede a los comienzos del psicoanalista, al estudio de Freud, Jung y su contacto con los surrealistas, sobre todo André Breton, cuyas teorías "borraban la demarcación entre la cordura y la demencia, el incierto límite que fija la normalidad (una simple imposición de los más fuertes) y en cambio reivindicaban el poder del sueño y las alucinaciones" (Volpi, 2003: 39). De ahí surge la necesidad de Lacan de unir la locura y las palabras, motivo teórico que se actualiza en la práctica literaria con Claire[235]:

> Lacan entendió que la psicosis no representa un mero desapego de lo real, una evasión o una fuga sin sentido, como aseguraban sus maestros, sino que los delirios constituían una manera de interpretar el mundo tan creativa y *lógica* como el arte. La paranoia, las fantasías y los sueños reinventaban el universo, lo recreaban y engrandecían, como Lacan insinuó en uno de sus primeros artículos. (Volpi, 2003: 39)

La analogía entre locura y revolución se va perfilando a medida que avanza la novela, una identificación que según afirma Fenoglio anula "la legitimidad de la búsqueda de la justicia social" (Fenoglio, 2008: 70). La psicosis de Claire, las múltiples voces que escucha en el interior de su cabeza, se asocia al griterío percibido por Quevedo al comienzo de la novela, son las voces subalternas de los estudiantes y de la revolución que estalla en mayo de 1968 en las calles de París. En función de esta idea, "la revolución se explica en términos psicoanalíticos individuales y nunca en términos sociales o políticos" (Fenoglio, 2008: 70) y serán los delirios de su mente los que lleven a Claire a identificarse

[235] A lo largo del primer capítulo de la novela se introducen fragmentos sobre las teorías lacanianas y, en concreto, uno de ellos tiene que ver con la adquisición del lenguaje, que a mi entender se relaciona con la complejidad que representan las palabras para Claire: "La maldición suprema, el mayor absurdo, radica en que las palabras nunca conducen a la realidad: no son escaleras que permiten escalar a la cima de las cosas, no son ductos, cables o puentes en el mar del sinsentido; no, las palabras, las malditas palabras son obras del infierno y sólo conducen a otras palabras en una telaraña que a medida que avanzas más te envuelve". (Volpi, 2003: 51-52)

con la izquierda revolucionaria y a perseguir la violencia como forma extrema, porque al ser incapaz "de construir una imagen sólida de sí misma, necesita identificarse con todos esos locos, Guevara, Castro, Debray…" (Volpi, 2003: 190). La tendencia hacia la ira de Claire se explica, según afirma Fenoglio, por la noción de "deseo en el sentido lacaniano, siempre y por definición imposible de satisfacer, que está en constante búsqueda de objetos que lo satisfagan" (Fenoglio, 2008: 70). Esta insatisfacción personal se traduce en el decurso novelesco en varias escenas en las que el personaje femenino experimenta con diversas variantes de la violencia y refuerza la identificación que Volpi establece entre la acción revolucionaria y la locura:

- La insania de Claire se manifiesta en tres intentos de suicidio a lo largo de su vida.
- Las relaciones sexuales entre ella y Lacan se describen de forma que intensifican el trastorno mental de la joven mediante la autoridad que representa el psicoanalista, una especie de violencia soterrada en el acto sexual mismo que reproduce el silencio como muro y origen de la incomunicación y el conflicto interior de Claire. Los encuentros sexuales entre ambos personajes siguen un guion establecido por el maestro caracterizado por la humillación hacia su paciente, que destaca precisamente por su sumisión hacia Lacan, "que no toleraba que Claire hablase mientras hacían el amor. Si ella contravenía esta regla, él la echaba de inmediato" (Volpi, 2003: 76) y, además, debía utilizar "encajes negros que ella tanto odiaba y que él le ordenaba utilizar" (Volpi, 2003: 76). Finalmente, "sólo podía gozar después de ella, nunca antes y nunca al mismo tiempo, como si precisase que Claire le concediera su placer (su rendición) antes de entregarle el suyo" (Volpi, 2003: 77).
- Durante su primera aventura, Claire reside en Venezuela donde entra en contacto con la guerrilla; cuando regresa viene acompañada por Pierre[236], cuya descripción en la novela es ambivalente según el punto de vista: "Aunque en realidad se trataba de un personaje turbio y violento –siempre sudoroso–, ella lo describía como un semidiós, un héroe que en esos meses de sexo y muerte había llenado el vacío dejado por Lacan" (Volpi, 2003: 165). De nuevo Claire se somete a un ideal masculino de moral más que dudosa que

[236] Pierre es en realidad "un francés que llevaba más de un año en la selva amazónica tratando de armar un pequeño ejército de indígenas como tantos otros idealistas o dementes que, a semejanza de Régis Debray, no dudaban en entregar su libertad o su vida con tal de contribuir al triunfo de la revolución en el tercer mundo" (Volpi, 2003: 165). Uno de los debates que promueve la lectura de *El fin de la locura* se centra en las consecuencias tan diversas de la acción revolucionaria en escenarios tan diferentes entre sí socialmente, como Europa o Hispanoamérica. El papel que Claire desempeña sirve de contrapunto de ambos contextos: "Pasé todos estos meses entre la sierra y la selva […]. No te imaginas cuál es la situación allá. Comparado con lo que vi, lo que sucede en París es un juego de niños. En esos países la guerra es de verdad, no es un simple simulacro; tú lo sabes". (Volpi, 2003: 164)

simboliza una fe en la causa revolucionaria como justificación de cualquier medio, al ser Pierre "un hombre de acción dispuesto a defender sus ideales a cualquier precio" (Volpi, 2003: 165)[237]. La violencia del guerrillero –y de la relación con Claire en general– se hace patente en las declaraciones de la joven francesa: "Pierre tiene una energía incombustible, nunca se cansa, nunca se detiene… Pero a veces me da miedo" (Volpi, 2003: 165).

- El próximo destino revolucionario de Claire es Cuba, donde realiza un entrenamiento militar con la guerrilla. Allí, en la Sierra Maestra, Quevedo la encuentra practicando tiro con un rifle de asalto y su carácter, más arisco, parece ser el reflejo de la violencia que la rodea.

- Como integrantes de la comitiva de Fidel Castro, Claire y Quevedo viajan a Chile en una época convulsa del país hispanoamericano, cuando el gobierno de Salvador Allende está próximo a caer ante los golpistas. El instinto de búsqueda del personaje femenino, en un sentido lacaniano, adquiere tintes trágicos al permanecer en el país una vez producido el golpe de estado. Tiempo después regresa a Francia tras haber vivido una de las experiencias más traumáticas y decisivas de su vida, cuando fue torturada y violada en el Estadio Nacional de Santiago; ya en casa, acompañada por Quevedo, se ve obligada a abortar.

- Sin embargo, la espiral de violencia de Claire culmina en su última etapa en París, cuando posa como modelo para el artista pictórico Albert Girard. Éste, en una exposición con el significativo título de *La Venus de las pieles*, retrata el cuerpo de Claire por partes, como si en realidad estuviese mutilado, y muestra un sinfín de marcas, "raspaduras, heridas, moretones, incluso hilos de sangre" (Volpi, 2003: 292). La violencia y la sumisión de Claire adquieren en este punto de la novela una sistematización desconcertante; metafóricamente ella es señalada como *La Venus de las pieles*, la obra de Leopold von

[237] La defensa de la justicia social pretendida por la izquierda revolucionaria queda anulada *de facto* por el discurso izquierdista más extremo que Volpi introduce en la novela mediante el personaje de Pierre, quien "pretendía crear una verdadera guerrilla urbana, a imagen y semejanza de la que había implantado –o al menos eso presumía– en Venezuela. Desaprobada esta iniciativa, decidió entonces articular una serie de actividades terroristas en las cuales estábamos obligados a participar. No sé si algo en el pasado de Pierre lo volvía inmune […], pero en mi opinión nada justificaba la influencia que un individuo tan inestable como él ejercía en la Organización. Su fama de arrojado escondía un padecimiento mental agudo: era peligroso" (Volpi, 2003: 167). Para él, los "hombres de carne y hueso le importaban muy poco; sus deseos, su libertad o sus vidas no tenían la menor relevancia comparados con los de esos pueblos eternamente sojuzgados por los que decía luchar. En aras de un futuro de justicia, no tenía empacho en sacrificar a cualquiera que interfiriese en sus planes" (Volpi, 2003: 167). Además, justo cuando se proponía asesinar a Lacan fue detenido por la policía: "Pierre había asesinado a dos farmacéuticos y había herido gravemente a un cliente y a un guardián durante el asalto a una droguería ubicada en el bulevar Richard-Lenoir". (Volpi, 2003: 170)

Sacher-Masoch[238] que da nombre al masoquismo como tendencia sexual en la que un individuo "está controlado por la idea de ser completa e incondicionalmente sujeto de la voluntad de una persona del sexo opuesto; de ser tratado por ésta como su amo, humillado y abusado" (Volpi, 2003: 293). Aníbal Quevedo, cuyo papel en la novela se circunscribe a buscar la verdad, no la verdad de la causa revolucionaria, sino aquélla que le permita entender a Claire, se entrevista con los conocidos de su "amada" con el fin de averiguar los aspectos más sórdidos de su vida: "que no queda nadie en el medio intelectual francés que no haya conocido tu sexo; que te has convertido en una heroína de la contracultura […] Y, lo peor de todo: que no haces esto obligada o deprimida, sino arrebatada por un placer inaudito" (Volpi, 2003: 295). Más adelante Josefa insiste: "Tu Claire ni siquiera puede ser llamada puta porque no cobra por lo que hace" (Volpi, 2003: 297). Finalmente es él mismo quien la persigue por las calles de París "hasta una sórdida boîte en la Rive Gauche" en la que también entran el mencionado Girard e incluso Foucault. La sumisión de Claire, el pacto con la ira y la violencia en sus diferentes formas, alcanzan el punto más álgido cuando en su incomprensión de los hechos es Quevedo quien la agrede:

> Te arrojo sobre la cama, de espaldas, decidido a no reconocerte, a olvidar que eres tú, a reducirte a ese abismo que se abre frente a mí. Entonces descubro las pruebas en tu contra: estrías, moretones, cicatrices que se prolongan a lo largo de tus muslos, de tu cintura, de tus nalgas… palpo el dolor, y no comprendo. Furioso, me precipito sobre ti.
> –Así que te gustan los golpes –te grito.
> Enloquecido, azoto mis manos contra tus piernas, tus corvas, tu espalda… tú ni siquiera intentas defenderte, te conviertes en un ovillo, resistes mi ira sin replicar, llorando en silencio. Siento que voy a derrumbarme. Por fin te levantas y te encierras en el cuarto de baño. Yo me quedo solo, infinitamente solo. Como siempre, sin ti. (Volpi, 2003: 307)

La identificación de Claire (y la izquierda revolucionaria) con la psicosis, puesta en comparación con otros casos clínicos de Lacan como Aimée o las hermanas Papin, y su vinculación con la violencia en sus múltiples actividades revolucionarias deslegitiman cualquier argumento reivindicativo. A lo largo de la novela, el discurso revolucionario queda anulado por una realidad que supera cualquier búsqueda de justicia social y tan solo al final de la misma, cuando el personaje femenino abandona la lucha radical, se postula como activista pro derechos humanos y se erige como intelectual que realiza una crítica

[238] En la novela se establecen las diferencias entre el masoquismo y el sadismo: "El protagonista de *La Venus de las pieles* –un trasunto del propio Sacher-Masoch– obliga a su amante a firmar un contrato en el cual establecen las condiciones del tormento: si su amante lo castiga es porque así lo dictan las cláusulas fijadas por la supuesta víctima. Mientras el sadismo se emparienta con la monarquía absolutista, el masoquismo es la perfecta metáfora de la sociedad democrática, regida por normas y leyes… de acuerdo con esta visión, tu voluntad prevalece sobre la de *él*". (Volpi, 2003: 295)

constructiva sobre las actividades de Quevedo. Una vez desliga la violencia de su discurso revolucionario, éste adquiere todo su valor como fenómeno contracultural, visible en escenarios africanos como Nigeria, Somalia o el Congo, desde los cuales Claire analiza el poder al que se enfrenta Quevedo y, al contrario que él, se mantiene fiel a su causa hasta el final.

− *La palabra poética: Oksana.*

Como tercera referencia femenina de la *Trilogía*, Oksana es el personaje enigmático y significativo que vertebra *No será la Tierra*. Su importancia radica en el simbolismo que la envuelve, no solo vital, en su papel de representante de una postura nihilista ante la vida, sino también histórico, como personificación de una etapa convulsa y decisiva de la historia del siglo XX. En esa compleja red tejida en torno a los personajes, Oksana parece situarse más allá de ellos, sin inmiscuirse en sus relaciones, al margen incluso de su familia, una presencia que es al mismo tiempo ausencia y que habita un tiempo y un lugar que no le pertenecen. Oksana, durante toda su vida, ha perseguido el sentido último de su existencia, esa otra "esencia de lo humano", pero la capacidad premonitoria que la envuelve desemboca en una crisis de identidad que Volpi relaciona con la propia humanidad. Su sino estará siempre vinculado a la negación y por eso su legado será, sencillamente, el vacío de *No será la Tierra*. De hecho, será Volpi quien señale la especial significación de este personaje en la última novela de la *Trilogía*:

> Todos los personajes son científicos o políticos, aparentemente racionales, que viven en un mundo real que poco tiene que ver con el arte. El único personaje que en medio de todo esto intenta salvarse con el arte, con la poesía, es Oksana, la adolescente rusa, y es el contrapunto de todos los demás. Por eso termina siendo un personaje tan entrañable para mí, por esa fragilidad que intenta combatir a través de la poesía y de la música. (Friera, 2007)

Hija de Arkadi Ivánovich Granin e Irina Nikoláievna, nace en Sverdlovsk en 1976, lugar en el que reside con su familia hasta que su padre es liberado de prisión en 1987 y decide el traslado de los tres a Moscú para poder dedicarse, en primer lugar, a su labor como disidente del régimen comunista y, en segundo lugar, como colaborador con el gobierno de Yeltsin. Pocos son los datos que conocemos de la vida de Oksana durante su niñez y adolescencia; su carácter retraído e introvertido la convierten en una niña poco comunicativa y social con su entorno[239]. De hecho, la relación que mantiene con su familia

[239] La primera amistad de Oksana es Galina, una niña de origen humilde que admira a la protagonista. Los juegos de las niñas acentúan su soledad y el enfrentamiento con la sociedad en la que viven, por eso inventan historias que les permiten refugiarse en las palabras, en un nuevo lenguaje creado por ellas mismas, en un mundo virtual en el que se encuentran a salvo: "huían del mundo real –las asustaba– y lo sustituían con un

se constituye como una de las señas de identidad, marcada por el conflicto y el enfrentamiento continuo con sus padres y tras la detención y el encarcelamiento de Arkadi, Oksana desarrolla una fuerte misantropía. Tanto ella como su madre se ven hostigadas por sus entornos al estar emparentadas con alguien a quien consideran "traidor a la patria", y la niña busca una salida para la frustración que siente: el silencio; un silencio que actúa como refugio para ella, una rebeldía innata hacia lo que ella considera su naturaleza: "odiaba el mundo. Odiaba la escuela y a los profesores. Odiaba a la camarada Smolenska, odiaba a su madre. Y en especial odiaba a su padre, Arkadi Ivánovich Granin, ese espíritu ausente, ese traidor que la había abandonado, que nunca la había querido, que nunca se había interesado por ella" (Volpi, 2006: 197). El dolor y el ensimismamiento de la joven hicieron mella en su madre, incapaz de comunicarse con ella y averiguar la causa de su silencio que, progresivamente aislaba cada vez más a Oksana y la sumía en la peor de las tristezas. La salida que la niña encontró para expurgar su dolor, para intentar paliar el sufrimiento psicológico al que estaba sometida, la encontró en un acceso de furia incontrolado, mientras se golpeaba contra la pared, se lastimaba, arremetía su cuerpo contra un espejo y se hacía múltiples cortes en los brazos. Esa fue la forma de liberarse, de encontrar cierto alivio, la manera que le permitía volver a hablar y una práctica, la autolesión, que llevaría a cabo el resto de su vida.

En Moscú, Oksana se siente exiliada en una ciudad que la sobrepasa y en la que tampoco tiene amistades, hasta que en su juventud tenemos noticia de los ambientes que frecuenta, fiestas clandestinas en las que circulan el "tráfico de alcohol y *hash*[240] –la última moda–, sexo indiscriminado o *diyéis* enloquecidos" (Volpi, 2006: 377), sin que Oksana parezca sentirse atraída por nada, salvo por su amiga Zhenia, una joven que representa la nueva Rusia "capitalista"[241]. Junto a ella forma un conjunto de punk-lírico, decisivo por su

---

planeta acuático de su invención, poblado con monstruos, sirenas, tritones y barcos hundidos" (Volpi, 2006: 227). Sin embargo, a pesar de la buena sintonía entre Oksana y Galina, su amistad finaliza de forma abrupta. Durante una excursión al bosque acompañadas de Irina, Galina aparece llorando y rogando regresar a casa, ante el mutismo de Oksana. Irina, por su parte, asiste a la escena preocupada e intrigada, pero su hija, ante sus preguntas, es contundente: "no quería volver a ver a Galina nunca más" (Volpi, 2006: 228). ¿Qué sucedió aquel día en el bosque? La repuesta a esta pregunta nunca se desvela en la novela y será el lector el que deba ofrecer una interpretación personal al respecto, pero se pueden aventurar dos hipótesis. Es probable que Oksana le revelara a su amiga su gran secreto, sus autolesiones, y que Galina sintiera miedo y no lo comprendiera. Por otro lado, la otra interpretación posible se relaciona con la homosexualidad de Oksana, que se manifiesta al cabo de algunos años, y que en esta ocasión podría haberse traducido en un intento por parte de la niña de experimentar de algún modo con su amiga. No obstante, Oksana pierde a su única amiga durante su niñez, una pérdida que profundiza aún más si cabe su soledad y misantropía.

[240] Hachís.

[241] "Los colgantes que Zhenia llevaba al cuello, su largo y firme cuello, eran claro síntoma de los tiempos: al lado de una medalla con la sempiterna hoz y el martillo, acaso subastada por un héroe de la URSS, lucía un símbolo hippie de la paz, una medalla de San Jorge con dragón incluido y una calavera que un par de años

vinculación con la palabra poética y la poesía de Ajmátova, que tras cosechar cierto éxito en uno de sus conciertos, se disgrega. La causa de esta separación, que conlleva la pérdida de otra amistad para la joven, se halla en el intento de Oksana por mantener una relación sexual lésbica con Zhenia, que finalmente rechaza y cuya discusión finaliza, además, con la huida de Oksana[242].

Oksana, después de su fuga, elige como destino Vladivostok[243], al otro extremo de Rusia, donde pasa los cuatro últimos años de su vida. El ambiente tétrico y oscuro que envuelve la acción y el escenario se refleja en la propia imagen de la joven, que contrasta con la apariencia frágil que se nos ha descrito de ella hasta la fecha y en Vladivostok semeja un ser etéreo, espectral, mimetizada con la atmósfera en la que vive. En el "cochambroso piso" (Volpi, 2006: 493) que habita, Oksana se dedica a escribir poesía, a musicalizar sus poemas para representarlos después en el bar en el que trabaja como cantante. Pero Oksana parece estar más allá, parece desdoblarse en otra persona, como se desprende de sus propias palabras: "No soy yo, es otra la que sufre" (Volpi, 2006: 492). Así, día tras día ("Un día más", Volpi, 2006: 492), hasta la aparición en el bar de un mafioso coreano, rodeado de su séquito de guardaespaldas rusos. Tras sus actuaciones ordenaba a uno de sus secuaces que llevara a Oksana en un coche negro a un hotel del

---

atrás habría sido imposible de ver en Moscú. Cuando a Oksana se le ocurrió preguntar por el significado de aquellos dijes, Zhenia le respondió que no tenía la más puta idea, que sólo le gustaban las figuritas". (Volpi, 2006: 378)

[242] "Zhenia comenzó a revolverse, recuperando poco a poco la conciencia, hasta que logró apartar a Oksana con un puntapié. ¿Te has vuelto loca?, le gritó. Pero Oksana no cedió y tomó a Zhenia por los muslos. ¡Déjame en paz, puta! Eres asquerosa. ¡Suéltame! ¡La puta eres tú! Furiosa, Zhenia se abalanzó contra su amiga. Las dos pelearon, se arañaron, se golpearon. Fuera de sí, Oksana le dio una bofetada que la derribó con los labios y la nariz ensangrentados. ¡No quiero volver a verte! Oksana se vistió y salió corriendo de la habitación, huyendo de sí misma, derruida, desmoronada. Zhenia no volvería a saber de ella nunca más" (Volpi, 2006: 398). Aunque mi análisis se detendrá principalmente en la importancia que la poeta rusa Anna Ajmátova tiene en la construcción del personaje de Oksana, es necesario reseñar que otra de las grandes poetas, Marina Tsvietáieva, también pudo servir de inspiración para Volpi en la caracterización de su enigmático personaje de *No será la Tierra*, sobre todo por la bisexualidad manifiesta tanto en Tsvietáieva como en Oksana. Marina estuvo casada y tuvo tres hijos, pero también muchos amantes, entre ellos varias mujeres, como Sofía Parnok, con la que incluso llegó a convivir, o la actriz Sofía Holliday. Asimismo, como escribiera Oksana en las páginas de su diario, Marina Tsvietáieva admiraba la poesía de Ajmátova y le dedicó unos versos que ejemplifican el simbolismo de la poesía de Ajmátova: "¡Oh musa del llanto, la más bella de las musas, / extraña creación de la noche blanca! / Tú envías una negra borrasca sobre Rusia / y tus aullidos se nos clavan como lanzas". (Prado, 2001: 79-80)

[243] En Vladivostok, en el otro cabo del país, Oksana está lo más alejada posible de su familia y su pasado. Gracias a una pregunta de cortesía de Jack Wells sobre su hija, conocemos de primera mano las reacciones de Arkadi e Irina ante el viaje de Oksana. Así, mientras Irina responde con educación y de forma escueta, Arkadi deja ver su enfado y resentimiento por la rebeldía de su hija: "¿Han tenido noticias de su hija? Nos envió otra carta hace un par de semanas, atajó Irina. Se ha instalado en Vladivostok, en el extremo oriente ruso, gracias por preguntar. ¡Ahora dice que es cantante!, refunfuñó Arkadi. ¿Se imagina, Jack, cantante en un puerto inmundo como Vladivostok? ¿Quién demonios va a pagar por escucharla? ¿Los marinos? El rictus de Arkadi pasó de la amargura a la violencia: no hay nada peor que un hijo. No sabe qué suerte ha tenido, Jack, la reproducción es sólo una urgencia instintiva, el absurdo deseo de nuestros genes por perpetuarse, por más miserables que nos hagan a nosotros". (Volpi, 2006: 411)

centro. Allí, sin mediar palabra, con el silencio como bandera de su identidad, el coreano, del que no sabemos su nombre, la obliga a desnudarse, la olisca, curiosea en su cuerpo maltratado y finalmente se tumba sobre ella incapaz de mantener relaciones sexuales, como "un tigre sin garras", como le describe una y otra vez Oksana, como "un poderoso impotente, un varón que en la cama no era distinto de una hembra" (Volpi, 2006: 496) o de todas las mujeres con las que Oksana mantuvo relaciones a lo largo de esos años. Después de la que ella decidió que sería la última actuación de su vida, Oksana acudió a su cita con el coreano. "Por un instante sus ojos se cruzaron y ambos supieron lo que ocurriría a continuación" (Volpi, 2006: 500); él cogió su navaja para asesinarla y sellar su fin y ella, ante su muerte inmediata, pensó en las personas más importantes de su vida: Zhenia, su madre y Ajmátova, "y en el mundo como un yermo. Y se dijo: No será la Tierra" (Volpi, 2006: 500).

Las pertenencias que quedan de Oksana, en manos de su madre, el legado que deja al mundo, son tres cuadernos de pastas azules que llevan por título *No será la Tierra. Por Oksana Gorenko.* "¿Oksana Gorenko?" (Volpi, 2006: 506), se preguntará su madre al leer el apellido elegido por su hija, un nombre que rechaza su filiación original y que supone un intento por nombrarse, por identificarse y buscar sus propias raíces; por eso, al firmar sus primeras composiciones con el nombre familiar, Oksana Gránina, tacha el nombre de su padre y elige su propio seudónimo: Gorenko, un nombre que además llevaría "adherido a su piel desde esa tarde" (Volpi, 2006: 307) en la que lo utilizó por primera vez, marcado con violencia y sangre, como los múltiples cortes con los que se lesiona, una doble escritura que ahonda en esa búsqueda de sí misma y que remite, precisamente, a la poeta rusa Anna Ajmátova. La enigmática muerte de Oksana y su importancia en la novela se vertebran en torno al vínculo con la poesía rusa, y su significación en la Historia se caracterizará por su naturaleza profética, que la configura como una especie de sibila de su tiempo.

- *La dualidad Oksana/Ajmátova*: La lectura de *No será la Tierra* revela el correlato que existe entre el personaje femenino que estoy analizando, Oksana, y la poeta rusa Anna Ajmátova. Anna Andréievna Gorenko nació el 23[244] de junio de 1889 en Bolshói Fontán, cerca de Odessa, en Ucrania. Sus padres eran Inna Stogova, hija de unos terratenientes que provenían de Moscú, y Andréi Antónovich Gorenko, ingeniero y oficial

[244] La fecha del nacimiento de Ajmátova se corresponde con el Calendario Gregoriano, vigente en Rusia a partir de 1918; anteriormente se guiaban por el Calendario Juliano, que señalaba otra fecha de nacimiento, en concreto, el 11 de junio de 1889. (Ajmátova, 2005: 14)

de la marina, pero como señala Benjamín Prado, "no fueron nunca un matrimonio feliz, debido a las continuas infidelidades del marido, y acabaron por separarse cuando la niña tenía dieciséis años, en 1905" (Prado, 2001: 18)[245]. Asimismo, en cuanto al apellido familiar se refiere, Prado indica "cómo su nombre original predice y resume a la perfección, de extremo a extremo, su destino: en ruso, la palabra *anna* significa 'gracia' y *gore* –la primera parte del apellido Gorenko– significa 'desdicha'. Sin duda, toda una premonición" (Prado, 2001: 18). No obstante, Ajmátova decidió cambiar su apellido paterno y tomó el apellido de su bisabuela Praskovia Ajmátova, una princesa tártara de la que, al parecer, "heredó la fortaleza de su carácter" (Prado, 2001: 17-18). Como ya sabemos, Oksana, en su propia búsqueda de una identidad nueva, rechaza el apellido paterno, Gránina, al igual que Ajmátova, y adopta precisamente el apellido legítimo de la poeta rusa, Gorenko, una forma de vincular su destino y anhelar una genealogía más afín a ella. Pero, si como ha señalado Prado a propósito del significado de los nombres, en Anna Gorenko se dan al mismo tiempo la gracia y la desdicha, la misma paradoja hallamos en el caso de Oksana, en el que además de la mencionada desdicha del apellido Gorenko le añadimos el significado del nombre del personaje de *No será la Tierra*, que en ruso quiere decir "alabanza de Dios". De hecho, si rastreamos su origen, debemos situarlo en la palabra hebrea *hosanna*, que hace referencia a *salve*, a la "exclamación de júbilo usada en los salmos y en la liturgia cristiana y judía" (RAE, 2012)[246].

Al analizar la personalidad de Anna Ajmátova y sus circunstancias biográficas, comprobamos que la familia Gorenko se trasladó a vivir a Zárskoie Sieló, cerca de San Petersburgo, lugar donde los zares pasaban algunos veranos. Allí pudo estudiar historia y literatura y comenzó a escribir sus primeros poemas. Posteriormente, en 1910, se casó con Nikolái Gumiliov y en 1912 tuvo a su único hijo, Lev Nikoiáievich Gumiliov, sin que el matrimonio llegara a funcionar nunca. Benjamín Prado especifica que el nacimiento de Lev tuvo lugar en el peor momento para la pareja; durante un viaje a Italia cada uno eligió un destino distinto, Gumiliov al parecer se burlaba de la ambición literaria de su esposa y al poco de llegar del viaje Ajmátova se enteró de las infidelidades de su marido:

[245] Prado, Benjamín (2001), *Los nombres de Antígona*, Madrid: Aguilar.

[246] Más aún, *hosanna* también remite al himno que se canta el Domingo de Ramos e, incluso, aparece en ciertas composiciones de música sacra, en concreto en el *Réquiem* de Mozart: "Santo, Santo, / Santo es el Señor Dios de los Ejércitos. / Llenos están los cielos / y la tierra de su gloria. / Hosanna en las alturas". Que este término vinculado a la alabanza aparezca precisamente en esta pieza del compositor austríaco no parece ser casual. El último capítulo de *No será la Tierra* en el que se refiere el trágico final de Oksana se titula, precisamente, *Réquiem*, además de remitir a uno de los poemarios de Ajmátova.

> En medio de ese huracán, cuando nació, quién sabe si de manera accidental, su único hijo, Ajmátova, que siempre había sido inútil para las cosas prácticas y que no parece que tuviera en aquel momento, por razones obvias, unos agudos instintos maternales, dejó al bebé en casa de su suegra y consintió en que fuera, de hecho, la madre de Gumiliov quien se ocupase de mantener y de criar a su nieto. El abismo que, por unas u otras razones, siempre separó al desdichado Lev de su madre empezaba ya a cavarse en aquellos días. (Prado, 2001: 23)

En este punto de la vida de Ajmátova las semejanzas con Oksana se tornan evidentes. El enfrentamiento con el gobierno de Stalin le granjeó a la poeta muchas dificultades, entre ellas el encarcelamiento de su hijo Lev. Las circunstancias en las que fue escrito uno de los poemarios más importantes, *Réquiem*, hacen referencia a los días de espera en una cola interminable a las puertas de la prisión de San Petersburgo junto con cientos de mujeres que solo pretendían conocer el destino de sus familiares[247]. Su silencio creativo durante años responde a una voluntad de no entrar en conflicto con Stalin para no perjudicar a su hijo e, incluso, llegó a escribir algún poema de corte doctrinario. Al igual que hiciera Irina con Arkadi, Ajmátova se volcó con Lev para que fuera excarcelado. Sin embargo, cuando al fin lo logró, éste se había convertido en una persona desesperanzada, que guardaba en su interior un sentido rencor hacia su madre porque pensaba, no sólo que le había desfavorecido con su labor poética, sino que se había dedicado a ella sin preocuparse por él. Hasta el final de sus días Ajmátova recibió de su hijo el rechazo y el despecho, el rencor y la ira, los mismos sentimientos que Oksana albergaba hacia sus progenitores. En este sentido, estamos ante un cambio de papeles: Oksana, como Lev, parece recluida y encarcelada en su propia vida, mientras que Arkadi, al igual que Ajmátova, figuran como traidores, como los que abandonaron a sus hijos a su suerte.

En 1914 Ajmátova publica su poemario *El rosario* e inicia la temática amorosa; Belén Ojeda, desde este comienzo, señala que "la escritora presiente el abandono y la soledad" (Ajmátova, 2005: 15) que marcarán su sino, circunstancias que también inciden en la vida de Oksana. Posteriormente, tras la Primera Guerra Mundial y la Revolución de 1918, la poesía de Ajmátova adquiere un tono diferente, motivado por su firme decisión de no abandonar el país y refugiarse en el exilio, a diferencia de otros compatriotas, opción que nunca contempló. De hecho, Lev Shílov dice de la poeta que "no se dirige a Rusia,

[247] En el poemario *Réquiem*, en el preludio que Ajmátova tituló "En lugar de un prólogo", se describe la escena que motivó la redacción de la obra: "En los terribles años del terror de Yezhov hice cola durante siete meses delante de las cárceles de Leningrado. Una vez alguien me 'reconoció'. Entonces una mujer que estaba detrás de mí, con los labios azulados, que naturalmente nunca había oído mi nombre, despertó del entumecimiento que era habitual en todas nosotras y me susurró al oído (allí hablábamos todas en voz baja): -¿Y usted puede describir esto? Y yo dije: -Puedo. Entonces algo como una sonrisa resbaló en aquello que una vez había sido su rostro". (Ajmátova, 2009: 15)

sino que ella misma es Rusia, así como la madre no se refiere a la familia, sino que es la familia. Esta no es una voz acerca de Rusia, sino la voz de Rusia" (apud. Ajmátova, 2005: 16). Al igual que Ajmátova en su tiempo, Oksana también encarna la voz de un país que atraviesa por el mismo proceso de cambio de identidad que sufrió en la época de la poeta rusa. Asimismo, gracias a esta cualidad, ambas mujeres parecen compartir otro destino, aquel que las caracteriza como una especie de sibilas. Es decir, Belén Ojeda identifica en el caso de Ajmátova el "don de adivinar pensamientos y sueños ajenos, que tanto impresionaría a Modigliani", sobre todo los suyos propios, como manifiesta lo que escribió en Florencia en 1922 y que anticipa el sufrimiento que padecería a lo largo de su vida: "¿Por qué entonces me ha castigado Dios / cada día y cada hora?". De la misma forma Oksana se impregna de la realidad que la rodea y atisba no solo el interior de las personas, sino los acontecimientos sociales e históricos, como apreciamos en el capítulo del encierro de Yeltsin y sus colaboradores en la llamada Casa Blanca rusa, sede del parlamento, cuando Oksana, al dialogar con el narrador Yuri acerca de los acontecimientos que están viviendo, predice su esencia y su destino: "Tú estás habitado por la misma violencia que combates" (Volpi, 2006: 358).

Como señalaba anteriormente, a partir de esa temprana fecha de 1914, la vida de Ajmátova se torna amarga y desdichada por los duros momentos a los que tuvo que enfrentarse. Cuando publica su libro *Anno Domini MCMXXI*, su ex marido es detenido y fusilado y alguno de sus amigos, como Alexandr Blok y Serguéi Esenin, fallecen trágicamente. Además, su labor literaria se ve empañada por la prohibición de publicar, lo que le condena a la miseria y la casi indigencia. La situación no mejoraría en los años treinta debido a la época del terror impuesta por el régimen estalinista, en la que, como sabemos, su hijo Lev es detenido, al igual que Nikolái Punin, el historiador de arte con el que la poeta convivía. Igual fortuna corrió su amigo Osip Mandelshtam, detenido y enviado a un campo de concentración donde falleció en 1938. Ojeda destaca en el plano poético el valor de la palabra de Ajmátova durante esos años, durante los cuales se convierte en

> la voz de un pueblo desgarrado por el dolor y la desesperación. En *Réquiem*, su obra más conocida, nos dice que durante estos años sólo los difuntos estaban en paz, mientras los habitantes de las ciudades se movían de una cárcel a otra. Para poder soportar la realidad, Ajmátova se desdobla. Del desdoblamiento consciente pasa a la enajenación parcial, con la esperanza de que la mitad no enajenada de su alma, oculta en lo profundo, se imponga sobre la otra mitad. (Ajmátova, 2005: 18)

Esta reflexión de Belén Ojeda acerca del desdoblamiento poético en la poesía de Ajmátova semeja a los últimos años de Oksana, ya reseñados en estas páginas. Recuérdese cómo la joven, en su apartamento en Vladivostok, parecía perder corporalidad en favor de una presencia etérea, casi mística, de suerte que ella también se desdobla para soportar su dolor, como evocan sus palabras, citadas con anterioridad: "No soy yo, es otra la que sufre" (Volpi, 2006: 492).

La década de los cuarenta comienza para Ajmátova con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la evacuación de la población de San Petersburgo, entre ellos ella misma, que en Tashkent escribió uno de sus poemas más significativos, *Poema sin héroe*, y alentó a la población en una serie de poemas civiles, recitales y discursos en la radio. Cuando en 1944 regresó a San Petersburgo se encontró una ciudad desolada y en ruinas, mientras que sus poemas fueron publicados en varias revistas y, gracias al apoyo mostrado a su país a lo largo de la contienda, el yugo al que la sometía Stalin fue retirado, aunque por poco tiempo. La enigmática visita de Isaíah Berlin, diplomático e intelectual del Reino Unido, se tradujo en un encuentro que duró horas, en el que la poeta leyó sus poemas e intercambió reflexiones literarias con Berlin. Acto seguido, el Comité Central volvió a prohibir sus poemas y su publicación y su hijo Lev fue encarcelado de nuevo[248]. Este hecho supuso para Ajmátova una terrible pérdida, "sufrió una aguda crisis nerviosa y quemó numerosos manuscritos que, de ser descubiertos, habrían agravado la situación de ambos, entre ellos una obra de teatro cuyo título era *Enuma Elish*, que trataba de las relaciones entre el poeta y el poder y que más tarde intentaría reconstruir sin éxito" (Prado, 2001: 53). Incluso en esta época, tal y como se refirió brevemente páginas atrás, se vio obligada a escribir algunos poemas panfletarios para satisfacer a Stalin, con tal de evitar la muerte de su hijo en el campo de concentración.

Su poesía a lo largo de esos años está marcada por lo que Mandelshtam consideró el desprendimiento en Ajmátova, "quien no sólo se vio despojada de sus seres queridos, sino que a través de ese doloroso camino, renunció a los bienes terrenales y nos dejó testimonio de ello en un lenguaje esencial, que nos marca por su sobriedad, su dignidad y su enorme dramatismo" (Ajmátova, 2005: 20). Con la muerte de Stalin en 1953 los últimos

[248] ¿Qué pudo motivar el enfado de los dirigentes comunistas, sobre todo de Stalin, ante la visita a Ajmátova de un intelectual? Benjamín Prado señala las claves ocultas de esta entrevista al dar noticia de que la visita de un secretario de la Embajada inglesa nunca habría sido bien vista por Stalin, mucho menos si los servicios secretos le informan de que el diplomático en cuestión fue acompañado de Randolph Churchill, hijo de Winston Churchill, un hecho que provocó numerosos rumores acerca del motivo de la visita, sobre todo por la posible huida de la poeta en un avión privado fletado por Churchill; de ahí que el domicilio de Ajmátova fuera inundado de micrófonos para realizar escuchas.

años de la vida de Ajmátova fueron los más tranquilos. Su hijo Lev fue finalmente liberado, pero el tiempo que estuvo encarcelado y su encierro en los campos de trabajo le marcaron para siempre convirtiéndole en una persona desquiciada con una vida por delante ya fracturada; de hecho, debido a su inestabilidad emocional le reprochó a su madre su inoperancia a la hora de liberarle y su dedicación exclusiva a la poesía. A pesar de este último revés en su vida, a Ajmátova se le concedió una dacha, el único hogar decente y propio que tuvo, donde estuvo rodeada de otros intelectuales y escritores que visitaban continuamente su casa y recibió premios a su trayectoria literaria hasta que falleció en 1966.

Para ahondar en la influencia que la poesía de Anna Ajmátova tiene sobre la vida y la obra de Oksana, resulta imprescindible acudir a los versos de la poeta rusa, en concreto a la antología poética *Soy vuestra voz* (2005)[249] y las ediciones de *Réquiem* y *Poema sin héroe* (2009). De su lectura se desprende la amargura y el dolor presentes en la vida de Ajmátova desde el comienzo, una línea temática evidente en la siguiente composición:

> Ruego por mi alma miserable y perdida,
> por mi alma viva,
> tú que siempre confías en los caminos,
> luz de la cabaña.
>
> Y a ti, tristemente agradecida,
> luego te contaré todo.
> Cómo me ha extenuado la ebriedad de la noche,
> cómo ha respirado hielo la mañana.
>
> En esta vida he visto poco,
> sólo canto y espero.
> Lo sé: no he odiado a mi hermano
> ni he traicionado a mi hermana.
>
> ¿Por qué entonces me ha castigado Dios
> cada día y cada hora?
> ¿O es un ángel que me muestra
> una luz invisible a nuestros ojos? (Ajmátova, 2005: 41)

Este poema, en el cual el yo poético se identifica claramente con Ajmátova, nos presenta a una persona hastiada que no comprende la realidad que la rodea. Así, a pesar de su fidelidad a su país, manifiesta en los versos "no he odiado a mi hermano / ni he traicionado a mi hermana", Ajmátova se rebela por su condición de exiliada en su propia patria debido a los problemas para publicar y la censura ulterior del régimen estalinista,

[249] Ajmátova, Anna (2005), *Soy vuestra voz*, Belén Ojeda (comp.), Madrid: Hiperión y *Réquiem y otros poemas* (2009), Santo Domingo (República Dominicana): Edición de Muestrario de Poesía, nº 26.

presente en los primeros versos de la última estrofa. Durante la época del terror instaurada, Ajmátova se erige como voz de los oprimidos: "Soy vuestra voz, el calor de vuestro aliento, / soy el reflejo de vuestro rostro. / Es inútil el temblor de vuestras alas inciertas. / Igual estaré con vosotros hasta el final" (Ajmátova, 2005: 83). La lectura de estos versos remite, en el contexto en el que nos encontramos, al personaje de Oksana en *No será la Tierra*. De este modo, no es difícil aventurar la recepción que la protagonista de la novela pudo tener de una estrofa como la citada, así como la identificación con sus palabras. Si tenemos en cuenta su pasado, oprimida por su entorno, abandonada por un padre que nunca mostró afecto hacia ella, que nunca intentó conocerla, y una madre que se ocupó en exclusiva de su marido sin ser capaz de establecer ningún vínculo afectivo con su hija; si damos cuenta de las pocas amistades que tuvo, y que perdió, ahondando más si cabe en ese dolor e incomprensión que es la vida de la joven, es de suponer que el descubrimiento de Ajmátova para Oksana representara una muestra de aliento y de esperanza. A través de su poesía, Oksana se identifica con el dolor de Ajmátova, con la dura represión que sufrió y, a juzgar por los acontecimientos de la novela, esos sentimientos los hizo suyos.

Tal identificación se aprecia desde sus primeros acercamientos a la poesía, cuando contaba tan solo diez años, un descubrimiento que para Oksana representaba una vía de escape de su frustración y dolor, aparte de las autolesiones. El ejemplo que aporto cita un poema de Marina Tsvietáieva que, en esa dualidad representada, invita a Oksana a hermanarse con ella y establecer un nexo de unión que mitiga su soledad:

> No sé dónde estás tú, dónde estoy yo.
> Las mismas canciones, las mismas labores.
> Tan amigas, tú y yo.
> Tan huérfanas, tú y yo.
>
> Estamos tan bien juntas,
> sin hogar, sin reposo, sin nadie…
> Dos pajaritas: al despertar, cantamos,
> dos peregrinas: nos alimentamos del mundo. (Volpi, 2006: 226)

En su traslado a Moscú, en esa necesidad constante de buscar una identidad propia, Oksana encuentra una nueva amiga, Yulia Simeónova, una mujer mayor, amiga de su madre, que le proporciona obras de la literatura rusa, sobre todo de la poesía, y una manera de aprender que "la poesía puede ser un arma de combate, la poesía sirve para decir cosas que no pueden decirse de otro modo, y eso molesta" (Volpi, 2006: 244). Gracias a esta amistad, Oksana tiene acceso a la poesía de Nadezhna Poliakova, Assia Veksler, Vella Ajmadúlina, Polina Ivánova, Marina Tsvetáieva, Yunna Moritz, Natalia Gorbanyévskaia y,

sobre todo, Anna Ajmatova, "quien habría de convertirse en su favorita, su modelo, su alma gemela" (Volpi, 2006: 245).

Años más tarde, la lectura dio paso a la escritura y, así, el 27 de febrero de 1988 Oksana "se convirtió en poeta. Y la poesía quedó ligada a su sangre" (Volpi, 2006: 263). El diario de pastas azules citado en la novela en varias ocasiones y los fragmentos reseñados del mismo dan prueba de la labor poética de Oksana. En ellos, hasta tal punto Ajmátova es clave en la vida de Oksana que ésta, desde sus primeros acercamientos a la poesía como escritora, renuncia a su apellido familiar, a sus orígenes, y toma el verdadero apellido de Ajmátova, Gorenko. Precisamente su dolor y el deseo de adquirir una identidad propia, separada del dictado ausente de sus padres, Oksana establece un vínculo indisoluble con la poeta rusa, a la que solo conoce por sus datos biográficos y su poesía, es decir, ese vínculo entre ambas se da a través del tiempo y de la palabra, demostrando el valor de la misma y su fuerza evocadora e identificativa. Tanto es así, que Anna Ajmátova no es Anna Ajmátova para Oksana, es cariñosamente Ánniushka, apelativo que utiliza en la novela para dirigirse a ella, para invocarla como solo puede hacerlo, mediante la palabra escrita, ejemplificado mediante los fragmentos de su diario que el narrador incluye en la novela, de los que mostramos el siguiente ejemplo: "Querida Ánniushka, anotó Oksana en la primera página de su cuaderno de pastas azules: me disculpo por no haberte escrito antes, aunque desde hace años me salvan tus poemas" (Volpi, 2006: 306). Incluso más adelante, Oksana es consciente de la posible repercusión pública de su diario, de su propia voz, de la escritura que redime y acude en su salvación personal: "Rescátame de esta soledad y de este hartazgo, de este dolor que invade mis poros y transmuta mi sangre, esa sangre que entrego a diario, en una voz que cimbre a mis contemporáneos, que me salve de la muerte, de esa muerte que siento tan cercana, tan placentera" (Volpi, 2006: 307).

En su juventud, la palabra poética se vincula con la música en esa autoafirmación ante su amiga Zhenia[250], mientras que Ajmátova está presente en el nombre identificativo del grupo, llamado Fontanka, en el que Zhenia compone la música y Oksana pone la letra de sus propias composiciones que, por primera vez, leemos en la novela. El nombre del grupo que han elegido está tomado de uno de los canales que recorren la ciudad de San Petersburgo, cuyo origen se remonta al canal que abastecía las fuentes del Jardín de Verano. Tradicionalmente, a orillas de este cauce se edificaron palacios y mansiones de la

[250] El diálogo entre ambas es el siguiente: "¿Y tú qué demonios haces en la vida, se puede saber? No bailas, no cantas, sólo te quedas allí, observándome como un bicho raro. No, un bicho raro, no…, balbució Oksana. ¿Y entonces? Yo escribo". (Volpi, 2006: 378)

nobleza de la ciudad, entre ellos el Palacio Sheremétiev, lugar de residencia de Ajmátova durante tres décadas y que en la actualidad alberga su casa museo. No en vano, el palacio se conoce por el nombre de Casa de Fontanka. De las primeras canciones del grupo, que se corresponden con los poemas de Oksana, se incluyen en la novela dos; el primero de ellos, según declara Jorge Volpi en la nota final de la obra, es una traducción libre del poema "Rosa salvaje" de Vitalina Tjorzhévskaia (Sverdlovsk, 1971):

Rosa de la nación rusa
eres fría y caprichosa
como poesía y prosa
en el horno de una locomotora
como
un desastre bajo la cumbre
rosa abierta
rosa de la nación rusa
espina del corazón
rosa de la nación rusa
no debo arrancarte con las manos
aplastarte bajo los pies
estás armada hasta los dientes
estás hecha de carne rosa
todos los silencios y amenazas
no hay metempsicosis[251] *en ti*
eres la vía directa hacia los cielos
de la neurosis del amanecer
llena de una fosforescencia íntima
–como el maravilloso y embriagante momento–: Rosa. (Volpi, 2006: 380)

El segundo de ellos se dio a conocer en el primer concierto del grupo y se nos dice de él que es uno de los poemas favoritos de Oksana que, según la nota final de Volpi, se corresponde con el poema "Veo" de Yekaterina Vlásova (Slatousk, 1976):

Veo
tus manos en mis pesadillas
me producen un dolor insoportable…
y sin embargo sólo están limpiando el polvo
del pálido espejo de mi alma. (Volpi, 2006: 397)

El último capítulo de *No será la Tierra* en el que aparece Oksana se titula *Réquiem*, un epígrafe bastante significativo en el conjunto de la obra. En primer lugar, como su nombre indica, hace referencia a la misa de difuntos de la religión católica, pero también a la música que se utilizaba precisamente en esos servicios litúrgicos. En segundo lugar se refiere al poemario más importante de Anna Ajmátova, que lleva por título *Réquiem*, una

[251] Según la RAE, doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior.

obra en la que, como nos recuerda Belén Ojeda, "nos dice que durante estos años sólo los difuntos estaban en paz, mientras los habitantes de las ciudades se movían de una cárcel a otra" (Ajmátova, 2005: 18). Y en tercer lugar, se refiere a la propia vida de Oksana, a la misa de difuntos personal con la que culminará su vida.

Si recordamos la existencia espectral de Oksana en Vladivostok, su desdoblamiento a través de la palabra poética y las palabras de su amiga Yulia Simeónova acerca de la poesía como un arma, entendemos el acto de escritura de Oksana, que empuña "el lápiz como si fuera una daga" (Volpi, 2006: 492) para sumirse en un letargo durante horas hasta que las palabras brotan por sí solas, como si fuera "una boya en medio del océano" (Volpi, 2006: 492). Así, sus múltiples cicatrices, producto de sus autolesiones, figuran como una "rigurosa cuenta de sus días; cada marca representaba un triunfo, una señal de supervivencia" (Volpi, 2006: 493), igual que la música, "otra variedad de las lágrimas" para ella (Volpi, 2006: 493). El diario de pastas azules de Oksana, más que un diario, se revela como "una abigarrada serie de aforismos, poemas, canciones, relatos y fragmentos diversos" (Volpi, 2006: 496), todos ellos dirigidos a un solo remitente, el tú de Anna Ajmátova, cuya importancia, tal y como he venido desgranando, se refleja en sus palabras:

> La poeta aún era su guía, su modelo. Una mujer capaz de resistir los vendavales de la Historia, de mantenerse en pie, como última muralla frente a la barbarie, cuando todos los demás caían. Oksana se consideraba su heredera e invocaba su protección todas las noches. Y ahora no sólo conocía sus poemas de memoria, sino que, apenas modificados, los hacía reaparecer en sus canciones. (Volpi, 2006: 496)

Incluso la enfermedad que la hizo postrarse en cama durante quince días la sumió en un acto de escritura febril en el que el cuaderno de pastas azules "le resultó insuficiente y comenzó a utilizar el reverso de las hojas usadas" (Volpi, 2006: 498). De hecho, intercalados en este capítulo aparecen fragmentos de poemas de Ajmátova que Oksana cita o musicaliza[252] y que vienen a reflejar el dolor y el mal inherente a la humanidad. La primera de estas poesías, por ejemplo, "…si rima con sangre / envenena la sangre / y es lo más sangriento del mundo" (Volpi, 2006: 493), remite a las autolesiones de Oksana y a la vinculación que realiza de la sangre con la palabra. En la siguiente composición, "¿Qué acecha en el espejo? Dolor. / ¿Qué se revuelve detrás de la pared? Calamidad" (Volpi, 2006: 493), el dolor facilita el desdoblamiento en el otro, mientras que la calamidad se relaciona con el carácter premonitorio de Oksana, sobre todo con los malos augurios,

[252] Volpi manifiesta que estos poemas los ha recogido de las traducciones de Monika Zugustova y Olvido García Valdés en *El canto y la ceniza* (2005) y de *The Complete poems of Anna Akhmatova*, edición a cargo de Roberta Reeder (2000).

presentes más si cabe en el siguiente fragmento: “”No eres tú quien me conforta, / no es a ti a quien pido perdón, / no es a tus pies donde caeré, no es a ti a quien temo por la noche” (Volpi, 2006: 496). Su estructura guarda cierta semejanza con la estructura del título de la “profecía” personal de Oksana, *No será la Tierra*, en el sentido de colocar la negación al principio y, paradójicamente en este caso, negar la posibilidad del futuro o, en última instancia, de la existencia. Así parece constatarse en los versos siguientes, “No me des nada para recordarte: / sé cuán corta es la memoria” (Volpi, 2006: 496), en los que se nos habla de un presente sin memoria, de un pasado que no desea ser recordado. Además, la naturaleza profética tanto de Oksana como de Ajmátova se manifiesta en estas palabras: “Pero no hay poder más formidable, más terrible en el / mundo, que la palabra profética del poeta” (Volpi, 2006: 499). Finalmente, el destino de Oksana se sella mediante los versos de la poeta rusa que inciden, precisamente, en la circularidad temporal y la existencia, o la falta de ella: “Como presos que salen de la cárcel, / sabemos algo del otro, / algo terrible. Nos hallamos en un círculo infernal / tal vez ni siquiera somos nosotros” (Volpi, 2006: 500).

En definitiva, el tema de sus escritos deriva hacia una línea que le permite dejar de hablar de su soledad, de la vida fantasmal que llevaba en Vladivostok para centrarse en “una idea que se deslizó de pronto entre sus versos. ¿Y si ella fuera la última superviviente de su especie? ¿La última mujer sobre la Tierra? ¿Qué significaría atisbar la extinción absoluta de su raza?” (Volpi, 2006: 499). Efectivamente, la tesis que defiendo en estas páginas apunta al sentido último de Oksana y su significación en la Historia, porque con su muerte finaliza toda una época, la soviética, tal como ella fantasea en su cuaderno de pastas azules. Si con Anna Ajmátova se inicia la Guerra Fría, como opina Oksana, con la protagonista de *No será la Tierra* finaliza no solo la Guerra Fría, sino uno de los mundos, el soviético, que contribuyó a la forja de una utopía.

- “Soy vuestra voz”: bajo el signo de este epígrafe, tomado de un verso de Anna Ajmátova, se esconde la especial significación de Oksana en el conjunto de *No será la Tierra*, porque su tiempo es el tiempo del fin de la URSS, del fin del comunismo, del fin de uno de los grandes bloques de la Guerra Fría. Es, a su vez, la era del advenimiento del capitalismo, de los oligarcas, de la moda y el consumismo, pero ambas representan las caras de una misma moneda, la lucha por el poder. De ahí la identificación de Oksana con un símbolo como Mathias Rüst, su Isaíah Berlin particular, el piloto alemán que con 19 años burló los sistemas de defensa de la Unión Soviética y aterrizó con su avioneta en la Plaza Roja, ante el estupor de la gente que pasaba por allí. Para Oksana, la hazaña de Rüst

adquiere un carácter místico; él es una especie de ángel, de emisario "proveniente de otra dimensión, un amigo solitario que había aterrizado en Moscú, ciudad de anchas calles, para visitarla" (Volpi, 2006: 243), "para infundirla ánimos, para confirmarle que algún día ella también surcaría el cielo, burlaría las fronteras y volaría hacia otro mundo" (Volpi, 2006: 246).

Oksana deviene en la insignia de un país y una sociedad que debe aprender de los errores del pasado, pero las nuevas vías abiertas en Rusia no dejan espacio para la joven y la esperanza de futuro que ella representa. Su poesía y su actitud rebelde demuestran el inconformismo ante los aires de un cambio equivocado que, en este trabajo de interpretación y búsqueda de significados, mediante la poética de Ajmátova, pone en evidencia la visión histórica que Oksana representa y que cierra el círculo trazado al comienzo de este capítulo:

> Ni un salmo fúnebre se escucha
> cuando se entierra una época,
> ortigas y cardos
> tendrán que decorarla.
> Sólo los sepultureros trabajan
> con valor. ¡El quehacer no espera!
> Y el silencio es tanto, Señor,
> que se oye cómo pasa el tiempo.
> Algún día resurgirá
> como cadáver sobre un río en primavera,
> pero la madre no reconocerá al hijo,
> y el nieto en su desencanto,
> dará la espalda.
> Y las cabezas se inclinan más bajo,
> la luna se balancea como un péndulo.
>
> Así, así es ahora el silencio
> sobre París moribunda. (Ajmátova, 2005: 109)

Gracias a los versos de la poeta rusa, identificamos a Oksana con el final de una época vacía e infecunda, palabras que remiten al último aliento de nuestra protagonista, "el mundo como un yermo" (Volpi, 2006: 500), una época de "ortigas y cardos" en la que no se escucha ni el "salmo fúnebre" que representa el *Réquiem* de Oksana. Ajmátova hiperboliza en su composición el silencio, tan acusado "que se oye cómo pasa el tiempo", el tiempo del fracaso de los ideales y de la muerte, de ahí la imagen de los sepultureros. Pero en ese diálogo mantenido entre ambas a través del tiempo, Ajmátova conecta con la época de Oksana, el momento en el que habrá de resurgir, no la esperanza que las dos anhelan, sino un "cadáver", peor aún, una "madre que no reconocerá al hijo" "y el nieto en su desencanto, dará la espalda". En esa sucesión de generaciones, en ese devenir histórico

que va desde Ajmátova hasta Oksana, subyace la idea del mito del eterno retorno[253]. Lo que realiza Oksana en su diario es una invocación de la poeta Ajmátova, adoptando ese papel de sibila que además dialoga con los muertos; en cierta forma regresa a su origen, a su creación, de la que se siente heredera directa, y establece una comunicación a través de las palabras en un continuo presente, en una abolición del tiempo que parece estar más allá del presente histórico en el que le ha tocado vivir. Por eso, según Mircea Eliade,

> descubrimos al mismo tiempo la estructura cíclica del tiempo, que se regenera a cada nuevo "nacimiento", cualquiera sea el plano que se produzca. Ese "eterno retorno" delata una ontología no contaminada por el tiempo y el devenir. […] Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva. En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales; esa repetición, que actualiza el momento mítico en que el gesto arquetípico fue revelado, mantiene sin cesar al mundo en el mismo instante auroral de los comienzos. El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar. (Eliade, 1980: 85-86)

Nos encontramos, en realidad, ante una concepción temporal diferente a la que sostiene el pensamiento occidental, el tiempo finito entre dos infinitos atemporales frente al tiempo cíclico que se regenera periódicamente y que desemboca en una apocatástasis. Este mito de la conflagración universal permite explicar el diálogo entre Ajmátova y Oksana, en cómo se suceden los ciclos mediante un sufrimiento que no es definitivo porque la resurrección, representada en Oksana, le sigue siempre a la muerte, identificada con Ajmátova, es decir, la derrota queda invalidada por la victoria final y la catástrofe pondrá término a la historia y reintegrará al hombre a la eternidad, como nos recuerda Eliade. Solo así la muerte de Oksana adquiere significado, porque representa esa nieta desencantada del poema de Ajmátova que, dejándose morir, le da la espalda al mundo infértil y caótico que, en última instancia, niega mediante su profecía: "No será la Tierra" (Volpi, 2006: 500), las palabras que dan nombre a la novela. En definitiva, finitud y extinción que dan paso a un porvenir desventurado, como una juventud sin futuro que, de nuevo, remite a la obra poética de Anna Ajmátova:

[253] Sánchez Meca considera lo siguiente: "El eterno retorno es el conjunto que Nietzsche opone a la concepción metafísica de la temporalidad que traduce la escatología cristiana, y de la que resulta un tiempo como encadenamiento de momentos puntuales cada uno de los cuales mata al anterior y hace depender su propio significado de su conexión con el pasado, que ya no existe, y del futuro, que aún no ha llegado a ser. El momento en su particularidad, en su condición contingente, no se puede afirmar de acuerdo con esta concepción. No es posible reconocer a cada instante de la vida una plenitud autónoma de significado porque, a causa de la estructura edípico-escatológica de la temporalidad, el sentido se encuentra siempre situado más allá de un presente que no realiza nunca su cumplimiento". (Sánchez Meca, 2004: 110)

Pregunta a mis compañeros
–Prisioneros, cientocincos[254], presos–
Y te contaremos cómo
vivimos en un miedo sin memoria,
cómo crecieron los niños para ser ejecutados,
torturados, encarcelados. (Ajmátova, 2009: 73-74)

Entendido el simbolismo de Oksana en *No será la Tierra*, las páginas de la novela ejemplifican lo expuesto mediante la imagen de la sibila, ese espíritu profético relacionado con las mitologías griega y romana, y que en nuestra protagonista se manifiesta a una edad temprana. Será su amiga Galina quien en su admiración hacia Oksana la contemplará como "una sibila o una maga; ésta disfrutaba de esa comparación inexplicable y se comportaba como si lo fuera" (Volpi, 2006: 227). Y no sólo eso, sino que en sus juegos infantiles en los que inventaban historias y, en definitiva, una nueva realidad, Galina, hasta ahora la única persona que ha accedido al interior de Oksana, la define por primera vez y la vincula a la palabra: "eres una poeta" (Volpi, 2006: 227). Su destino profético adquiere una significación manifiesta cuando conoce en su juventud a su segunda amiga, Zhenia, con la que establece una relación marcada con cierto carácter mágico mediante un tatuaje bastante revelador que se hicieron ambas: "un par de criaturas aéreas, de lánguidos rostros femeninos, entrelazadas por los cabellos; un par de brujas o sibilas de ojos enormes y tristes, unidas para siempre" (Volpi, 2006: 397). Por otro lado, el encuentro que mantienen ella y Yuri durante el encierro en el Parlamento ruso finaliza con una premonición, con las palabras que Oksana le dirige al periodista al situarse más allá de las circunstancias, al asumir su papel de profeta de su época: "Tú estás habitado por la misma violencia que combates" (Volpi, 2006: 358). De hecho, la imagen que tras el encuentro tiene Yuri de Oksana no puede resultar más reveladora en cuanto al sentido último de este enigmático personaje en la novela: "Nunca volvería a encontrarme de nuevo con esa criatura sabia y desvalida, con esa sibila adolescente, pero –ay– su maldición no tardaría en alcanzarme" (Volpi, 2006: 358). Efectivamente, esta maldición se hace visible en la imagen que se proyecta de Oksana al final, en Vladivostok, casi una ausencia, un ser etéreo, esa sibila que es consciente de la peor de las premoniciones: "La muerte planea sobre nosotros, se dijo" (Volpi, 2006: 492), que en el caso de Yuri se traduce en la ira y la violencia que le corroen y que desembocan en el asesinato de su amante, Éva Halász.

Pero situada en el centro de la Historia, Oksana es mucho más que eso, representa por sí misma un ciclo trascendental que se hace evidente en la asistencia junto a sus padres,

[254] Durante la represión de Stalin, los cientocincos eran aquellas personas a las que se les prohibía vivir a menos de 105 kilómetros de las ciudades con mayor población. (Ajmátova, 2009: 76)

Arkadi e Irina, a la concentración de los moscovitas en la Plaza Pushkin el 31 de enero de 1990, no como en los años del comunismo, en los que acudían en masa por diferentes motivos reivindicativos, sino para presenciar la apertura del primer McDonald's de Rusia. Cada uno de los tres representa un punto de vista distinto: Arkadi es el único que manifiesta una actitud positiva en su apreciación de la inauguración como el deseo del pueblo ruso por el cambio, por la libertad; Irina, en esta ocasión, está en contra de su marido, no cree que la apertura sea un acto de libertad, sino de sucumbir al mercado y a la moda; y el caso que más nos interesa, el de Oksana, simboliza el futuro de la propia Rusia y la contraposición de dos generaciones distintas, y opuestas:

> Oksana quería estar allí por otras razones: quería encontrarse con otros jóvenes que, como ella, también estaban hastiados de la política y se refugiaban en aquel símbolo de la banalidad occidental. Oksana […] buscaba identificarse con los demás jóvenes del planeta, no verse como paria, compartir un estilo de vida que no sólo se oponía al de la Unión Soviética, sino al de sus mayores. (Volpi, 2006: 317-318)

La escena concluye con un desafío: Oksana recibe la hamburguesa que su padre le compró después de horas de hacer cola y la tira al suelo ante la risa contenida de su madre. Más adelante, en el diario de Oksana, somos testigos de la visión que la joven tiene del proceso histórico que está viviendo, sobre todo al compararlo con la represión que sufrió su interlocutora ausente, la poeta rusa Anna Ajmátova, a manos de Stalin. La perspectiva de Oksana resulta capital en la comprensión de la obra, precisamente porque encarna el punto de vista de toda una generación que ha nacido en los escombros del derrumbe de la Unión Soviética y que tampoco comparte el futuro que Rusia trata de construir según los dictados del capitalismo: "La memoria está hecha de un material esponjoso, creemos que somos capaces de volver atrás, de subsanar los errores y devolverte lo que era tuyo, pero es mentira. Esta revolución es una involución, un salto hacia atrás, un retroceso" (Volpi, 2006: 330).

Esta postura nihilista ante la Historia se evidencia en uno de los capítulos más relevantes de *No será la Tierra*, en el que se describe el encierro de Yeltsin y sus colaboradores en la llamada Casa Blanca rusa. Como persona cercana al dirigente soviético, Arkadi también participa arrastrando a su familia con él, acontecimiento del que Yuri, en calidad de periodista, informa. El papel de Oksana como símbolo de una generación y un país diferente se evidencia en el encuentro que tienen en el edificio, en cómo Oksana no cree en el antiguo régimen comunista, pero tampoco en el futuro, porque ambos bandos son iguales, "no hay diferencia entre los chacales de allá afuera y los lobos

de aquí dentro" (Volpi, 2006: 358), tal como le confiesa a Yuri. No en vano, el relato de este segundo acto finaliza con un fragmento de su diario personal, el 31 de diciembre de 1991, dirigida a esa presencia, y al mismo tiempo ausencia, que representa la poeta Anna Ajmátova. Para Oksana la Guerra Fría comenzó con ella y finaliza ese mismo día en el que le escribe, siempre sin respuesta, y en esas páginas expresa lo que para ella significa su país: "no me interesa reinventar mi vida, presumir que siempre creía en lo que ahora creo, como mi padre, ni tampoco lamentarme de lo que hemos perdido o nos han arrebatado, como mi madre. No soy optimista ni nostálgica, no pienso en el pasado ni el futuro, sólo me importa ese maldito presente en donde ellos me han encapsulado" (Volpi, 2006: 362). Pero si anteriormente a través de los fragmentos de su diario, que Yuri ha reproducido a lo largo de su declaración, asistimos al intento de Oksana por nombrarse, por adquirir una identidad que la determine, esta vez comprobamos cuál es el signo de la identidad que ella ha elegido y que resume *No será la Tierra*:

> Te confieso algo: desde hoy me considero apátrida. Nací en una nación muerta, en un territorio que perderá su nombre, en un tiempo vacío que el mundo se obstina en olvidar. Me considero ciudadana de la Nada, ostento un pasaporte de Ninguna Parte, tal vez yo ya tampoco existo, soy una ilusión o un error de cálculo, un daño colateral –así los llaman–, una ruina. ¡No, ya lo tengo! Soy un *anacronismo*. Tengo quince años y mi nombre es Nadie. (Volpi, 2006: 362)

En las páginas de su diario hemos comprobado cómo la voluntad autoafirmativa de Oksana se desvincula de sus orígenes negando la filiación paterna en ese acto de tachar el nombre de su padre, Granina, para rebautizarse después en Gorenko. Oksana, por medio de la escritura, busca un nombre y una identidad propios, no un seudónimo, busca llenar esa existencia y, paradójicamente, la descubre en la nada. Oksana representa el nihilismo y la visión de una modernidad caracterizada por la negatividad, el desgarramiento y la desintegración. Su frustración proviene de la desilusión y la decepción que suponen para ella que el sentido que proyecta sobre el devenir no se cumpla. Su admiración hacia la poesía de Ajmátova y lo que ella significa son una revalorización de un tiempo caduco, de ahí la imagen que tiene de sí misma como un anacronismo, una persona aislada y debilitada que es incapaz de actuar debido, según Sánchez Meca, al "desarrollo excesivo […] del entendimiento y la conciencia" (Sánchez Meca, 2004: 66). Oksana aspira "a la libertad y a la infinidad en un mundo fragmentado en el que sólo se le parece lo finito" (Sánchez Meca, 2004: 66). Siguiendo los postulados de Nietzsche, Oksana presencia un acontecimiento histórico que se inserta en la historia de la cultura europea y que en cierta forma es una historia de decadencia, "un macabro suicidio inducido por una muchedumbre

de impulsos autodestructivos extendidos por todas las formas de pensamiento, de relación interpersonal, por las emociones y la búsqueda de consuelo y diversión" (Sánchez Meca, 2004: 101). Por eso nuestra protagonista niega los valores vitales y culturales de su propia tradición, se desmarca de su genealogía y se autoafirma en la nada. Es decir, se decanta "por la nada como valor supremo, una nada como renuncia a aceptar la vida como es" (Sánchez Meca, 2004: 102). En cierta forma encarna una postura ante la vida caracterizada por un nihilismo pasivo, "como declive y regresión del poder del espíritu, expresión de agotamiento y debilidad porque las metas y los valores hasta ahora predominantes ya no son creíbles y, por tanto, no pueden cumplir su función de dar seguridad y estabilidad a la cosmovisión tradicional" (Sánchez Meca, 2004: 103). Es un tipo de nihilismo que paraliza a Oksana, cuya impotencia la incapacita para afirmar la vida y provoca en ella un resentimiento cultivado durante años, manifiesto en sus autolesiones, su retraimiento, su enfrentamiento con su familia y amigos que desemboca finalmente en una voluntad por romper con la vida, de permitir, y en cierta forma buscar, su muerte.

En definitiva, Oksana representa una espíritu crítico que se rebela ante los valores tradicionales y conformistas de su nación, así como sus actitudes y creencias, una postura que en la novela encarna su madre Irina, una persona educada bajo los postulados del comunismo y la moral soviética y, al mismo tiempo, niega los aires de cambio que el capitalismo y la economía neoliberal tratan de imponer en su país, opción que respalda Arkadi, su padre. Oksana, por medio de su poesía y sus ideales, plasmados en sus cuadernos de pastas azules, defiende unos nuevos valores, cuyo acto mismo de defensa la relacionan con la teoría nietzscheana del superhombre, para quien "no existe ya el conflicto entre lo sensible y lo valioso, o entre lo aparente y lo verdadero, porque ha asimilado el hecho fundamental del nihilismo, a saber, que todo mundo verdadero se ha convertido en fábula" (Sánchez Meca, 2004: 111), una fábula a la que Oksana titula inequívocamente: *No será la Tierra*.

2.3.4. El narrador en la *Trilogía*: incertidumbre y metaficción.

Una de las claves de la identidad de la *Trilogía del siglo XX* de Volpi reside en la elección de los diferentes narradores de las novelas, Gustav Links en *En busca de Klingsor*, Aníbal Quevedo en *El fin de la locura* y Yuri Chernishevski en *No será la Tierra*. Los tres, determinados por las circunstancias ficcionales, escriben desde el abismo vital en un contexto histórico del que son protagonistas simbólicos. El uso de la primera

persona restringe el punto de vista utilizado al discurso unívoco del personaje en cuestión, de forma que la narración tiende a la ambigüedad y a jugar con el lector para "mostrarle los peligros de la subjetividad, del testimonio y de la confesión" (López de Abiada, 2004: 374)[255]. Habida cuenta de la trama literaria de Volpi, el lector se enfrenta a una narración interesada y fragmentada que crea una ilusión ficcional que se desvanece en la búsqueda de la verdad. Si Volpi insiste en hacer un balance del siglo XX reflexionando sobre los momentos históricos más significativos del mismo de la mano de sus protagonistas, la verdad y la objetividad quedan sepultadas por una palabra, la de los narradores, que se vuelve marginal, irracional y dispersa.

En el juego literario creado por Volpi en torno a los tres personajes, las teorías de Kundera contribuyen a reforzar el arte de novelar del escritor mexicano, entendido como una búsqueda de conocimiento que cuestiona la realidad mediante las dialécticas establecidas entre subjetivismo y objetivismo, ficción y realidad, individuo y poder. En la actualidad, el hombre es eclipsado por diferentes fuerzas que lo cosifican, como la técnica, la política o la Historia[256], fuerzas que "le exceden, le sobrepasan, le poseen" (Kundera, 1987: 14) y que siembran la ambigüedad de una Edad Moderna en la que se dan a un tiempo la degradación y el progreso[257]. En la vinculación entre novela y conocimiento es donde reside la auténtica moral de la novela porque si ésta "no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral" (Kundera, 1987: 16), una opinión compartida por Volpi al considerar el género novelístico como una forma de conocimiento en sí mismo. Igualmente, la novela se corresponde con una forma de realidad que dispersa la verdad en verdades relativas, de ahí la importancia de la herencia de Cervantes, cuya obra literaria contribuye a comprender "el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los egos imaginarios llamados personajes), poseer como única

[255] López de Abiada, José Manuel (2004), "*En busca de Klingsor* o los meandros de la memoria y el dilema faústico. entrevista a Jorge Volpi", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 371-376.

[256] Las ideas de Herbert Marcuse sobre la tecnificación del hombre moderno son una influencia decisiva en la trayectoria literaria de Volpi, sobre todo en relación con la temática del poder y las distintas formas de alienación y control del individuo. Por su importancia, trataré estas cuestiones más adelante.

[257] De hecho, los grandes temas existenciales que ha tratado la filosofía han sido objeto de análisis en la historia de la literatura: "con los contemporáneos de Cervantes se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar 'lo que sucede en el interior', a desvelar la vida secreta de los sentimientos; con Balzac descubre el arraigo del hombre en la Historia; con Flaubert explora la *terra* hasta entonces *incognita* de lo cotidiano; con Tolstoi se acerca a la intervención de lo irracional en las decisiones y comportamiento humanos. La novela sondea el tiempo: el inalcanzable momento pasado con Marcel Proust; el inalcanzable momento presente con James Joyce. Se interroga con Thomas Mann sobre el papel de los mitos que, llegados del fondo de los tiempos, teledirigen nuestros pasos". (Kundera, 1987: 15)

certeza la sabiduría de lo incierto" (Kundera, 1987: 17). Esta es la paradoja de la Edad Moderna, que basa sus principios en la razón, pero en la que reina lo irracional "porque ya no habrá un sistema de valores comúnmente admitidos que pueda impedírselo" (Kundera, 1987: 21). En la tensión surgida entre ambas tendencias, afirma Kundera, surge el dominio del poder como fuerza violenta que solo se rige por sí misma, como demuestran los casos de Alemania y Rusia, que Volpi retrata en dos de sus novelas de la *Trilogía*. Y es precisamente en este conflictivo punto en el que reside la importancia de la novela como discurso que se enfrenta a la verdad impuesta por los regímenes totalitarios:

> La novela, en tanto que modelo de ese mundo, fundamentado en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas, es incompatible con el universo totalitario. Esta incompatibilidad es aún más profunda que la que separa a un disidente de un *apparatchik*, a un combatiente pro derechos humanos de un torturador, porque no es solamente política o moral, sino también ontológica. Esto quiero decir: el mundo basado sobre un única Verdad y el mundo ambiguo y relativo de la novela están modelados con una materia totalmente distinta. La Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el *espíritu de la novela*. (Kundera, 1987: 24)

Los narradores de Volpi, en este proceso de búsqueda, anulan cualquier legitimidad de su discurso al mismo tiempo que representan una opción al poder mediante su propia lucha. Pero la ironía, elevada a categoría esencial en la trayectoria del escritor mexicano, desacredita la credibilidad de Links, Quevedo y Yuri, al identificar sus voces con las de un mentiroso, un loco y un asesino respectivamente, voces puestas en entredicho por un lector al que Volpi obliga a cuestionarlo todo, también la voz narrativa, dentro del universo literario de lo incierto.

2.3.4.1. La versión de un loco, un mentiroso y un asesino.

Hecha esta introducción, en el presente apartado pretendo realizar una panorámica general de los tres narradores analizando el contexto de su escritura motivado en los tres casos por el encierro, por la búsqueda de una justificación a sus actos a través de la memoria y por el simbolismo que adquieren en las respectivas novelas. Como influencia decisiva en la configuración de las claves identitarias de los personajes destaca el modelo de análisis propuesto por Tomás Regalado en "Gustav Links, o del siglo" (2009)[258], que además de la metaficción, señala la reclusión como integrante de la dialéctica entre individuo y poder y percibe la vida de Links como un ciclo metafísico y encarnación de

[258] Incluido en *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 379-399.

todo un siglo. Entiendo que dicho estudio puede amplificarse haciéndose extensible a los otros dos personajes, Quevedo y Yuri, que comparten con el primero los rasgos que he indicado. Asimismo, la significación de los tres narradores se extiende hacia dos temáticas centrales que merecen un análisis aparte; me refiero en primer lugar a la ambigüedad de los discursos de Links, Quevedo y Yuri, que dispersan la primera voz en una multiplicidad de recursos que dislocan la recepción del texto literario, basándose en la introducción de la incertidumbre en el relato. Y en segundo lugar, destaca el código metafictivo de la *Trilogía*, ya señalado por Regalado, como reflexión del proceso de escritura y cuestionamiento de los límites entre realidad y ficción.

- *El encierro en la dialéctica de poder.*

Así pues, las tres novelas englobadas en la *Trilogía* se caracterizan por la reclusión que, según el sustrato teórico de Foucault se asocia a la lucha contra el poder, que utiliza el castigo y el confinamiento como medidas represivas. El caso más evidente es el de Yuri en *No será la Tierra*, cuya experiencia narrativa se produce en un centro penitenciario, mientras que Links escribe desde un manicomio, equivalente según Foucault a la prisión. En *El fin de la locura* el castigo no condiciona la narración de Quevedo, pero en ella sí se reflexiona sobre la temática mediante la inclusión y la asimilación de las ideas de Foucault –recuérdese que el filósofo francés es personaje de la novela–, visibles en la locura como bandera ideológica y en la fiel adaptación de Quevedo de la trayectoria de su modelo histórico al internarse en el inmundo penal de Cerro Hueco en la región de Chiapas.

Tomás Regalado recuerda que el discurso de Links se enmarca en la tensión existente entre el supuesto recuento objetivo del siglo XX que pretende hacer mediante su crónica y el tono subjetivo que domina su punto de vista. Su versión de los hechos está determinada por su confinamiento en un hospital psiquiátrico durante cuarenta y dos años, aquellos que van desde el final de la investigación sobre Klingsor, cuando es delatado por Bacon, hasta 1989, cuando cae el Muro de Berlín[259]. El marco espacial del manicomio adquiere connotaciones recurrentes en la trayectoria literaria de Volpi, quien a menudo ha retratado la locura en sus novelas vinculada con la genialidad, la opresión o la ideología. Así, en *A pesar del oscuro silencio* el protagonista Jorge reproduce la locura del poeta de Contemporáneos Jorge Cuesta internándose él mismo en los caminos de la insania; el

[259] Regalado anota otras novelas que pudieron servir de inspiración para Volpi en cuanto al motivo del encierro como condicionante de la voz narrativa, como son *Alguien voló sobre el nido del cuco* de Kesey y *El Túnel* de Ernesto Sábato. Eloy Urroz, por su parte, señala un guiño intertextual con *El tambor de hojalata* de Günter Grass, "donde el narrador cuenta la historia desde la cama de un hospital". (Urroz, 2000: 275)

personaje de Aníbal Quevedo en *El fin de la locura* sirve para identificar la izquierda revolucionaria con la locura; y en *La tejedora de sombras* la tríada entre Christiana Morgan, Henry Murray y Carl Jung se inserta en una búsqueda del amor absoluto con el abismo de la locura como telón de fondo.

El sanatorio mental actúa de espacio simbólico en el que representar el sometimiento del individuo, con el trasfondo de las teorías de Michel Foucault, influencia decisiva para Volpi, sobre todo el volumen *Vigilar y castigar*. En este ensayo, el filósofo francés realiza un estudio exhaustivo sobre el sistema carcelario en cuanto mecanismo represivo que abarca tres esquemas fundamentales: "el esquema político-moral del aislamiento individual y de la jerarquía; el modelo económico de la fuerza aplicada a un trabajo obligatorio; el modelo técnico-médico de la curación y de la normalización. La celda, el taller, el hospital" (Foucault, 2002: 228)[260]. La cárcel como lugar en el que funciona todo un código de leyes que dictaminan, según el sistema judicial, los límites entre lo normal y aquello que no lo es, entre lo que constituye un delito y lo que no, entre la locura y la cordura, reproduciendo en el interior la normalización del exterior, basado en códigos punitivos y de conducta encaminados a transformar al individuo. La base de este sistema represivo reside en el aislamiento como condición de la pena: "cuanto más capaz es el penado de reflexionar, más culpable ha sido al cometer su delito; pero más vivo será también el remordimiento, y más dolorosa la soledad; en cambio, cuando se haya arrepentido profundamente, […] la soledad ya no le pesará" (Foucault, 2002: 217). Sin embargo, según afirma Foucault en su estudio, el sistema penitenciario y el aislamiento esconden en sí mismos otra realidad al legalizar el poder sobre los condenados, "un poder que no será contrarrestado por ninguna otra influencia; la soledad es la condición primera de la sumisión total" (Foucault, 2002: 217). En *El fin de la locura* la insania mental es elevada a categoría "otorgada por lo sanos o los poderosos a quienes no son como ellos, a quienes no piensan como ellos, a quienes no se someten a sus reglas y castigos" (Volpi, 2003: 143)[261].

El caso de Links en *En busca de Klingsor* actualiza las teorías de Foucault proyectadas en *El fin de la locura* en relación con los mecanismos represivos del poder y la

[260] Foucault, Michel (2002), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

[261] Será Regalado quien establezca la identificación entre la cárcel y el psiquiátrico "como instituciones represivas […] [que] hicieron a Volpi concebir una versión iniciar de *En busca de Klingsor* donde Links le confesaba su crimen a uno de los soldados soviéticos que lo custodiaban y no al psiquiatra Ulrich, coincidencia que revela la identidad de ambos espacios (la cárcel y el manicomio) como una misma entidad represiva" (Regalado, 2009: 390), versión sobre la que Eloy Urroz basa la exégesis textual de *En busca de Klingsor* en *La silenciosa herejía* (2000).

estigmatización de la locura como etiqueta impuesta por una entidad ajena al individuo que favorece su sometimiento y reclusión. Según el discurso teórico de Foucault, el psiquiatra Ulrich representa la figura autoritaria "decisiva sobre su diagnóstico, castigo y reinserción del individuo, ejercicio subjetivo de poder legitimado por las instituciones y eslabón esencial en el modelo contemporáneo de integración social de quien ha quebrado la ley" (Regalado, 2009: 390). Las conversaciones entre Ulrich y Links se desarrollan a lo largo de cinco diálogos en la tercera parte de la novela, en los que el joven psicólogo se encarga de hacer una nueva evaluación del paciente. En estas escenas se verifica el sustrato teórico de Foucault en el que el psiquiátrico en el que Links lleva cuatro décadas recluido se convierte en un centro penitenciario, como percibe él mismo: "Las paredes de la habitación se llenan de pronto con el reflejo de mil soles, como si hubiesen sido iluminadas por una descarga atómica. Nunca antes me habían parecido tan blancas a pesar de la herrumbre y las telarañas, nunca se habían mostrado tan dispuestas a ocultar su condición de cárcel" (Volpi, 2004: 444). La enfermedad mental diagnosticada a Links se pone en duda en el contexto foucaultiano en el que nos encontramos, en el que la locura es un recurso utilizado por las instituciones para castigar aquellos discursos contrarios al oficial. En este sentido, como se pregunta Urroz, "¿Links está realmente loco como aseguran los rusos? ¿No está, quizás, al contrario: profundamente cuerdo y por eso los comunistas lo encierran en un sanatorio?" (Urroz, 2000: 282). ¿Quién tiene razón? ¿Links y su historia de traiciones? ¿O Irene y lo rusos, que lo identificaron como Klingsor y lo encerraron en un manicomio el resto de su vida? La verdad, según el Teorema de Gödel que domina todos los planos de la novela, es inalcanzable e indemostrable y, "o no la hay o nadie la tiene o simplemente no importa" (Urroz, 2000: 282).

Aunque el marco escénico del psiquiátrico no aparece como tal en *El fin de la locura*, sí se representa el sistema penitenciario en la cárcel de Cerro Hueco en Chiapas[262] y se siguen las teorías de Foucault a lo largo de la novela, en la que él mismo aparece como personaje. No obstante, si en *En busca de Klingsor* el encierro es determinante para analizar la dialéctica del poder con el individuo, en la segunda obra de la *Trilogía* la locura es el punto de referencia para el personaje de Aníbal Quevedo en su relación con la izquierda revolucionaria. Bajo la influencia literaria del *Quijote* cervantino, Quevedo identifica la causa revolucionaria como un "gigantesco espejismo" (Volpi, 2003: 12) y por eso se apresta a "volver a la cordura" (Volpi, 2003: 13) asumiendo la imposibilidad de

[262] La experiencia de Quevedo en la citada penitenciaria es parte integrante de un análisis mucho mayor acerca de la temática del poder en este ensayo, de ahí que solo lo mencione brevemente en esta ocasión.

“armonizar la independencia y el compromiso” (Volpi, 2003: 12). La dialéctica, en este caso, trasciende el discurso de poder y se instala en el plano de la reflexión ideológica acerca de la identidad reivindicativa de la izquierda tradicional, un plano en el que se enfrentan Quevedo y Claire mediante la reencarnación de dos posturas diferenciadas, realidad y utopía. La joven activista francesa, como demostré anteriormente, vincula locura, violencia e ideología deslegitimando la justicia social que defiende, aunque mantiene su “integridad” moral hasta el final: “Yo soy la desquiciada, la violenta, la rebelde, ¿no lo recuerdas? Oigo voces. Siempre me mantengo en pie de guerra. Y nunca transijo. Lo siento, Aníbal: a diferencia de ti, yo no pienso renunciar a la locura” (Volpi, 2003: 462).

Aníbal, sin embargo, desde el comienzo de la novela se involucra en una espiral de locura y sueño asociada a la causa revolucionaria que estalla en mayo del 68 en las calles de París. La amnesia que padece al inicio sirve para introducir al personaje en la trama de la insania como metáfora de la izquierda y así se desprende de la fractura lógico-espacial que la revolución estudiantil provoca en la percepción de Quevedo de lo que sucede a su alrededor. En las primeras escenas se produce un desequilibrio y una mezcla de los planos real y fantástico al despertar el protagonista en un espacio desconocido, ajeno al ambiente familiar que desliza en su descripción, en el que no se encuentran ni Leonora ni Sandra, esposa e hija respectivamente; tampoco es capaz de ubicarse en su propia casa y además piensa que el cuarto en el que ha estado durmiendo ha encogido: “No había nada más, ningún rastro de las fotografías de Sandra, el tocador de Leonora o mis estanterías; tampoco avisté mi título de médico o mi diploma de la Asociación Psicoanalítica de México” (Volpi, 2003: 21). Este despertar en un espacio desconocido es un indicio para el personaje de un proceso de locura que se agrava cuando se descubre a sí mismo frente al espejo y surge el motivo del doble, aquel que habita ese otro mundo, esa pesadilla: “Mi imagen era desoladora: la barba crecida y dispareja, el cuerpo enjuto, las costillas salidas, los tobillos plagados de costras, mi vergonzosa flaccidez. ¿En qué me había convertido? ¿Quién era ése? Me llevé las manos a la cara y, en cuanto observé que mi doble hacía lo mismo, comencé a sollozar” (Volpi, 2003: 21). Sumido de nuevo en el sueño, el reciente despertar le induce a ser consciente de la confusión de planos: “Mi mundo se había desvanecido para siempre. Como si hubiese renunciado a la cordura, ahora yo era incapaz de distinguir la fantasía de la realidad” (Volpi, 2003: 22). Es sabido que las teorías y los trabajos de Lacan influyen en Quevedo en la justificación de la locura y lo onírico como forma de interpretar el mundo, por eso en la novela se refieren los comienzos del

psicoanalista y la necesidad de Lacan de unir la locura y las palabras, base de *El fin de la locura* como dialéctica entre la demencia y el discurso de la izquierda[263]:

> Lacan entendió que la psicosis no representa un mero desapego de lo real, una evasión o una fuga sin sentido, como aseguraban sus maestros, sino que los delirios constituían una manera de interpretar el mundo tan creativa y *lógica* como el arte. La paranoia, las fantasías y los sueños reinventaban el universo, lo recreaban y engrandecían, como Lacan insinuó en uno de sus primeros artículos. (Volpi, 2003: 39)

El recorrido de Quevedo por los lugares más representativos de la izquierda y su contacto con las personalidades más influyentes sirven para demostrar cómo la tesis de Lacan, y de toda una ideología, queda anulada por una realidad que sobrepasa cualquier idealismo. La lucha de Quevedo durante esos años y la bandera de la locura que un día enarboló se entremezclan con el espacio onírico que él mismo imagina, tal y como expresa su hija Sofía cuando se encuentra con su padre años después: "Es curioso. A pesar de la multitud que lo bombardeaba con elogios y preguntas, sentí como si mi padre en realidad estuviese dormido… y no tuve el valor de despertarlo" (Volpi, 2003: 336). La locura, el sueño y las palabras como búsqueda y comprensión del mundo alcanzan su cenit en la novela en el último día de Foucault ficcionalizado por Quevedo, en el que se elige la demencia como discurso reivindicativo contra el poder:

> Los cínicos, esos sabios desatendidos, lo entendieron todavía mejor. Según ellos, sólo quien se precipita en las tinieblas tiene derecho a atisbar la luz. Diógenes es la representación misma del rebelde, del hombre que nunca se somete y nunca se deja gobernar. Desnudo y rabioso, no duda en burlarse de Alejandro Magno, se masturba en la plaza pública, encomia el canibalismo y el incesto, y se entrega sin pudor al dominio de las furias… Diógenes es el loco: el hombre que renuncia al mundo y sólo se preocupa de sí mismo. Es el único filósofo que cumple cabalmente con el oráculo de Delfos. Como él, yo también he querido oponerme a los poderosos, desafiar las normas, someter mi cuerpo a los estragos del dolor, gozar en medio de las tinieblas, trascender los límites, rozar la lucidez al hundirme en la desmesura de la sinrazón. Después de mucho ensayar y practicar, reconozco que éste ha sido mi camino; no es bueno ni malo, pero es el mío, del que ya no me arrepiento y que ya no oculto. ¿Será ésta mi verdad? ¿Y éste seré yo? El círculo se cierra. ¿Habré traspasado tantas pruebas y tantos peligros sólo para volver a este lugar? Hace más de veinte años me interné por primera vez en los angostos pasillos

[263] Lacan no será el único intelectual que con sus teorías contribuya a recrear el imaginario de la izquierda revolucionaria como si de una lógica demencial se tratase. La influencia de Foucault planea sobre el texto literario de Volpi y sus reflexiones sobre la locura sirven de contexto teórico para la novela. De hecho, Aníbal Quevedo completa sus lecturas revolucionarias con *Historia de la locura en la época clásica*, ensayo del filósofo francés decisivo en la comprensión de la trama: "Si bien Foucault no había imaginado que su obra pudiese ser leída como una metáfora política, a fines de 1968 un vasto fresco sobre la locura parecía un retrato de la represión que nuestra sociedad había ejercido contra los estudiantes revolucionarios. Al describir los mecanismos de control ejercidos contra los dementes y al desmenuzar cómo ese poder se transformaba en el centro mismo de la modernidad, el filósofo parecía referirse a la actualidad más inmediata". (Volpi, 2003: 144)

> de la Salpêtrière, convencido de que en sus sótanos habría de encontrar esa verdad que tanto anhelaba. ¿Cuál? La mía, por supuesto: la verdad de los anormales y los maniacos, la verdad de los locos y los delincuentes, la verdad de los rebeldes… (Volpi, 2003: 441)

Anteriormente mencioné que el contexto de la redacción de Yuri en *No será la Tierra* se da específicamente en un centro penitenciario con la particularidad de que también se reproducen escenas correspondientes al juicio. La dialéctica con el poder se produce mediante la desvalorización que Yuri hace sobre el proceso penal, de forma que con su actitud desautoriza el poder representado tanto por el jurado como por la juez encargada de un caso tan mediático. De manera fragmentaria Volpi desgrana el proceso judicial y la sentencia condenatoria en el tercer apartado del primer capítulo, en el que Yuri, mientras está sentado en el banquillo de los acusados, recuerda aspectos conflictivos de su relación con Éva. El enfrentamiento contra el poder representado por el tribunal y la reflexión que motiva la reclusión para el acusado se especifica en diversas actitudes del narrador, como las siguientes:

- Durante el juicio se muestra "desafiante" e irrespetuoso al no levantarse cuando la juez entra en la sala, de manera que es necesario el uso de la fuerza por parte de uno de los guardias para obligarlo a ponerse en pie.
- Cuestiona el sistema judicial y deslegitima la condena: "Lo que ocurre ante mis ojos me parece tan ajeno, tan banal como una película. ¿Es ésta la justicia? Esos leguleyos se limitan a seguir un guion preestablecido, conformes con aplicar unas leyes inútiles y sordas. ¿Qué castigo podrían imponerme? ¿La silla eléctrica, la horca, la guillotina? Ninguna pena repararía lo que he hecho, nada lograría rehabilitarme. ¿Entonces? Esos funcionarios jamás harán justicia: en mi caso el crimen y el castigo son idénticos" (Volpi, 2006: 43).
- Ironiza sobre la burocracia a seguir y se burla del desarrollo judicial mediante una metáfora metanarrativa: "Cuando recupero la conciencia, la juez pide el veredicto a los miembros del jurado. Un hombre robusto y calvo […] le entrega un papel al actuario, quien a su vez se lo da a la juez. Ésta lo lee y lo devuelve al oficial, quien lo pone en manos del primero. Nadie espera una sorpresa. Que el presidente del jurado lea la sentencia, escucho. Lo que faltaba. Convertirme en personaje de novela policíaca, esa escoria de la imaginación, ese virus literario, cuando siempre me empeñé en denostar ese género espurio e irrelevante" (Volpi, 2006: 44).

- Autoconciencia del personaje que, de nuevo, desdobla su personalidad entre la aceptación de la pena y el derrumbe emocional que aparenta ante los demás: “El presidente del jurado tiene otra opinión: encontramos al acusado culpable de homicidio en segundo grado. Ninguna novedad. Aun así me descubro llorando, enternecido por una ráfaga de arrepentimiento que yo mismo no comprendo. No me importa mi suerte […] y tampoco me preocupa el futuro […], pero no contengo los gimoteos. Furioso, prometo no volver a llorar más. Debo afrontar las consecuencias de mi acto, vivir sin ella para siempre” (Volpi, 2006: 44).
- Su actitud es contradictoria según lo mediático del proceso judicial: “Me levanto para escuchar la sentencia. El público me mira con horror, alguno resalta la contradicción entre mi fama pública y mi brutalidad íntima. Afuera, abarrotando la plaza del Tribunal, una multitud de reporteros, curiosos y militantes de organizaciones contra la violencia de género se prepara para abuchearme. Yo, que fui un héroe para esa izquierda vehemente y radical, me he convertido en símbolo de la infamia: el escritor independiente que se enfrentó a Yeltsin y a los oligarcas, el defensor de las causas justas, el azote de los poderosos y los corruptos era sólo un macho taimado y perverso como tantos” (Volpi, 2006: 44).
- Desconfía de la parcialidad de la juez por los posibles prejuicios a la hora de juzgar a Yuri por la imagen que proyecta: “La juez me observa con aire severo. Desde el principio adiviné que estaría en mi contra: quién podría simpatizar con un hombre celoso, alcohólico, violento. Nadie perdona a quien golpea y asesina a una mujer, y menos a una mujer como Éva Halász, una de las científicas más reputadas de su patria, responsable de ensamblar esa quimera, el genoma humano” (Volpi, 2006: 45).

Desautorizado el poder más legítimo del proceso judicial, la causa condenatoria, y una vez el encierro del acusado no consigue su principal objetivo, que no es otro sino pagar con el aislamiento social la pena cometida, la justicia como institución es insuficiente para Yuri, cuyo encarcelamiento solo tiene sentido al ser consciente de la ausencia de Éva. Más que real y legislativa, la condena de Yuri es personal e íntima y él es al mismo tiempo juez y condenado. En definitiva, el motivo del encierro y la reflexión ideológica sobre la dialéctica entre individuo y poder es un rasgo literario presente en el conjunto de la *Trilogía* que condiciona el acto de escritura de Links, Quevedo y Yuri. Pero no es el único,

en los tres casos el proceso creativo tiene una justificación concreta y busca hacer memoria y reconstruir el pasado de los tres personajes. La presencia cercana de la muerte para Links y Quevedo o la ausencia de futuro de Yuri determinan la narración en una búsqueda de sentido que le corresponde al lector juzgar. La escritura recrea, modifica, impone una verdad que pueda redimir a los tres autores, que ensayan un juicio en el que ellos son al mismo tiempo juez y parte. ¿El veredicto? El Apocalipsis en todos ellos es íntimo y personal; el protagonismo que adquieren en los diferentes enclaves históricos de los que son testigos carece de importancia ante el estallido de las pasiones humanas que los delatan y los condenan a la memoria y al olvido.

- *La memoria como justificación vital.*

Links, en *En busca de Klingsor*, confiesa que su escritura busca una respuesta cuando afirma que "quiero establecer mi propia versión de los hechos, ofrecer mis conclusiones al mundo o simplemente asentar *mi* verdad" (Volpi, 2004: 29). Su declaración, a las puertas de la muerte, está determinada por la memoria y el desafío al afirmarse como "un Serenius, un Virgilio viejo y sordo que se compromete, desde ahora, a dirigir los pasos de sus lectores" (Volpi, 2004: 26)[264]. Como narrador, entonces, delega la responsabilidad en el lector, mecanismo con el que Volpi introduce el componente lúdico en la novela al equipar el proceso de lectura con una investigación detectivesca: "Les corresponderá a ustedes, si aceptan el desafío –qué ampuloso; digámoslo mejor: el juego–, decirme si he tenido razón, o no" (Volpi, 2004: 29)[265]. Labourdette confirma que la

[264] En la configuración de Links como guía Tomás Regalado identifica a otros personajes literarios, como el Virgilio de la *Divina Comedia* de Dante, Serenus Zeitblom de *Doctor Faustus* de Thomas Mann, y el narrador de *La muerte de Virgilio* (1945) de Herman Broch. Según el crítico, el poeta Virgilio de la obra de Dante "proponía al 'yo' poético un similar viaje alegórico por los nueve círculos del infierno al que también se encontraba invitado el lector" (Regalado, 2009: 380). El mismo simbolismo encontramos en la novela de Mann, cuando Serenus narra el descenso a los infiernos de Adrian Leverkühn, "atormentado músico y autor de una profunda obra de fuertes connotaciones demoniacas" (Regalado, 2009: 381). En el título señalado de Broch "se repite la misma dualidad entre el sujeto de la narración (un anciano a las puertas de la muerte, que se aferra a la escritura como única forma de supervivencia) y su objeto (joven buscador de certezas)". (Regalado, 2009: 381)

[265] Para un análisis más profundo de la relación entre *En busca de Klingsor* y el género detectivesco remito a "Subversiones del género: *En busca de Klingsor* y la novela policiaca" de Tomás Regalado, incluido en el volumen *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura* (2009), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 442-485. Regalado señala la triple referencia a la que swe refiere el enigma representado por Klingsor, histórica, mitológica y metafísicamente; además, enumera las convenciones policiacas de la novela y las sucesivas subversiones de la misma. Asimismo, la inclusión del lector como objeto de alcance de la investigación detectivesca es un recurso borgeano basado en la partida de ajedrez y sus implicaciones, de forma que, como indica Urroz, "la novela misma es esa puesta en juego con sus propias reglas en búsqueda del lector ideal, el lector detective, donde no va a existir (como en Borges) otra finalidad que no sea la competencia: o el autor nos derrota (en este caso Links/Volpi) en el tablero de lectura o nosotros nos adelantamos a él y, por tanto, al mismo desenlace de la novela, a la solución de su misterio" (Urroz, 2000: 223-224). La esencia del juego está presente en el epígrafe que Volpi elige para la novela, una cita de Schrödinger que basa la emoción del juego en la incertidumbre y en la confrontación

escritura "en la antesala de la muerte" es una "última forma de salvación de la palabra y del nombre propio": "Como Sherezade, Links, deberá postergar la muerte con la palabra y asumir el hecho de que la vía de salvación no radica en la fidelidad a la Historia, sino en la eficacia narrativa" (López Labourdette, 2004: 193)[266].

El fin de la locura repite la misma pauta que la novela anterior y se aprecian ciertos condicionantes de la escritura semejantes a los de *En busca de Klingsor*. El primero de ellos, según se revela al final de la novela, es la experiencia de la muerte cercana. La obra comienza con una carta del protagonista fechada el 10 de noviembre de 1989, justo un día antes de fallecer en extrañas circunstancias. Asimismo, Aníbal Quevedo se encuentra en una situación vital conflictiva, obligado a justificar sus actos ante una segunda persona que la lectura posterior identifica como Claire Vermont, el gran amor del narrador. En su carta se entremezclan la integridad ideológica y la imposibilidad de alcanzar la verdad y Quevedo configura su relato en torno a la idea de un "juicio" llevado a cabo por su interlocutor. La memoria y la reconstrucción de los hechos se esconden en el propósito del narrador de realizar un balance de su vida con el condicionante de la muerte representada en el revólver de su padre sobre la mesa. Para Quevedo el juicio que Claire le ha reservado no posibilita ninguna "salvación" y tan solo le cabe esperar su "llegada con el vano arrepentimiento del pecador que al tratar de evadir su penitencia sólo acierta a prolongar su culpa" (Volpi, 2003: 11). Su relato, en definitiva, es su "última voluntad", la versión de los hechos de Quevedo que obliga escuchar a Claire: "Tendrás que oírme" (Volpi, 2003: 13). En esta misma línea, el contexto de escritura de Yuri en *No será la Tierra* repite ciertos parámetros de las otras dos novelas de la *Trilogía*. Al margen del consabido encierro, la

---

con la realidad: "La ciencia es un juego, pero un juego con la realidad, un juego con los cuchillos afilados… Si alguien corta con cuidado una imagen en mil trozos, puedes resolver el rompecabezas si vuelves a colocar las piezas en su sitio. En un juego científico, tu rival es el Buen Señor. No sólo ha dispuesto el juego, sino también las reglas, aunque éstas no sean del todo conocidas. Ha dejado la mitad para que tú las descubras o las determines. Un experimento es la espada templada que puedes empuñar con éxito contra los espíritus de la oscuridad pero que también puede derrotarte vergonzosamente. La incertidumbre radica en cuántas reglas ha creado el propio Dios de forma permanente y cuántas parecen provocadas por su inercia mental; la solución sólo se vuelve posible mediante la superación de este límite. Tal vez esto sea lo más apasionante del juego. Porque, en tal caso, luchas contra la frontera imaginaria entre Dios y tú, una frontera que quizás no exista". (Volpi, 2004: 9)

[266] López Labourdette, Adriana (2004), "Laberintos del saber. Una lectura de *En busca de Klingsor* como escenificación de la poscolonialidad", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 187-202. A este respecto señala Regalado que el "rescate de la historia a través de la escritura es una línea temática sólida en la novela del 'Crack': a través de la escritura de Amado Nervo –como el resto de personajes-narradores de Palou– rescataba la crónica de su desaparecida secta en *Memoria de los días*; Ricardo Urrutia salvaba del olvido la inventada crónica de su pueblo californiano en *La Rémoras* de Urroz; asimismo, la memoria del filósofo Georgias de Leontinos, padre de la retórica, se redimía a través del relato de su discípulo en *La muerte del filósofo* de Herrasti". (Regalado, 2009: 397)

condena de quince años dictada en su contra por el asesinato de Èva Halász es un medio para que el narrador recuerde los acontecimientos que le han llevado a una celda. De nuevo, como en los casos anteriores, surge una recreación, la verdad subjetiva, la memoria:

> Quince años para reconstruir su historia y la historia que nos condujo a la cabaña del río. Quince años para desovillar la madeja que me unió a ella y a las mujeres que la rodearon. Quince años para escribir un libro, el único libro que valdría la pena, no una novela ni un reportaje, tampoco una confesión o unas memorias, sino un ajuste de cuentas. Quince años para escribir *No será la Tierra*. (Volpi, 2006: 45)

La escritura como justificación de su pasado esconde otra motivación subyacente que en realidad es motor del relato de cada uno de los tres narradores, la presencia de un "tú" personificado y concreto al que están dedicadas las novelas, es decir, la referencia al amor como sentimiento descontrolado que, en la encrucijada histórica que viven Links, Quevedo y Yuri, conforma una destino caótico y trágico. Yuri es consciente de esta circunstancia cuando culmina su extenso relato dirigido en exclusiva a Éva: "Es todo, el final absurdo e inevitable. No, no será la Tierra. Éva, si he contado esta historia ha sido para retener tu mano otro segundo" (Volpi, 2006: 516). Quevedo dirige sus pasos a lo largo de la novela sólo con la intención de salvar a Claire, como declara en varias ocasiones: "Fue en ese instante cuando supo que debía salvarla. Más aún: que debía hacerla vivir" (Volpi, 2003: 125). Por último, el resultado de la historia de Links y la posterior confesión al psiquiatra Ulrich conducen hacia la búsqueda del amor absoluto mediante una cadena de traiciones que desembocan en el fatal desenlace. La fuerza de los sentimientos a la que se refiere el protagonista de *En busca de Klingsor* resume su incidencia decisiva en los tres narradores de la *Trilogía* y se configura como elemento determinante de la escritura de sus respectivos relatos:

> Los enamorados son los profetas más perversos, los héroes más tristes, los iluminados más ciegos. Defienden su amor como la única verdad posible, como lo único que importa en el universo, como la religión suprema y, en su nombre, someten a los demás con la misma fuerza y la misma violencia de los dictadores y los verdugos. Su verdad, creen ellos, los salva. Su dogma les permite corromper y destruir, lesionar e inutilizar, decidir, por sí mismos, la suerte de quienes les rodean. (Volpi, 2006: 442)

- *Simbología de los narradores.*

Primero fue el encierro en su dialéctica con el poder, después la memoria como justificación vital y, por último, en las coordenadas de los tres narradores de la *Trilogía del siglo XX* de Volpi figura el simbolismo que adquieren en el contexto histórico y social de sus respectivas novelas. Links encarna la historia de todo un siglo, Quevedo es el espíritu fallido de la izquierda revolucionaria y Yuri la marginalidad y decadencia de la URSS.

Según esta idea, el discurso del primero de ellos sirve de metáfora del siglo XX histórica e epistemológicamente. En el primer caso, su vida ocupa un ciclo que va desde los inicios del siglo, en 1905, hasta sus últimos años, en 1989; entre medias, Links simboliza los principales acontecimientos históricos desde la perspectiva del que es derrotado. Su nacimiento se enclava, como indica Regalado, en la tradición asentada por la generación de sus progenitores, bajo la idiosincrasia racional y objetiva del Imperio Germánico de Guillermo I que finaliza bruscamente con el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914. Seguidamente, el ascenso de Hitler en el poder y el progresivo auge del nacionalsocialismo se traduce en un adormecimiento de la población germánica representada en la novela por "la tranquila vida del narrador, dedicado a sus estudios matemáticos y a los avatares pacíficos de su recién adquirida vida matrimonial" (Regalado, 2009: 395). Pero el caos aparece en el surgimiento de la Segunda Guerra Mundial, cuya carencia de lógica se especifica en el alistamiento de Heinrich en el ejército alemán, "punto de inflexión en la novela que destierra las ilusiones de la gran Alemania decimonónica y sus ideales románticos de germanismo, tradición y patria" (Regalado, 2009: 396). El año de 1947, cuando tiene lugar la investigación sobre Klingsor junto con Bacon, funciona de enlace en la vida del narrador, que termina durante cuatro décadas encerrado en un manicomio en la ciudad de Leipzig. Su condena encarna el aislamiento de la República Democrática Alemana en cuanto país comunista bajo la bandera de la Unión Soviética, que en las fechas de la narración de los hechos está próxima a su fin:

> Links utilizaba su posición de culpable ideológico para deconstruir con su crónica los sistemas políticos de su siglo, la inestable enunciación de verdad que propugnaban y los eventos históricos que lo condujeron –junto a otros ciudadanos de la Europa comunista– a un absurdo aislamiento de cuatro décadas. (Regalado, 2009: 422-423)

En un sentido epistemológico, la biografía de Gustav Links[267] oscila entre dos paradigmas científicos diferenciados, "entre el orden decimonónico ilustrado y el caos cuántico que acompaña al siglo XX" (Regalado, 2009: 393), de forma que razón y caos articulan el discurso narrativo con los acontecimientos históricos en aras de una "renovación cíclica como en *Terra nostra* y *El temperamento melancólico*" (Regalado, 2009: 394), que se evidencia mediante la simbología de la luz ya referida anteriormente. Como sabemos, la novela comienza con el perentorio grito de Hitler, "¡Basta de luz!" que

[267] El propio nombre del narrador, insiste Regalado, es entendido como enlace o vínculo "entre dos etapas históricas que se corresponden con sendos paradigmas históricos, científicos y epistemológicos". (Regalado, 2009: 393)

provoca "que el mundo regrese, por un instante, a la fría edad de las tinieblas" (Volpi, 2004: 11), periodo oscuro que culmina con el relato de Gustav Links en el manicomio de Leipzig el 5 de noviembre de 1989: "¿Puede encender esa luz?" (Volpi, 2004: 443)[268], cuando un nuevo orden mundial inunda el viejo sistema comunista, a las puertas de su defunción, e inaugura un nuevo ciclo histórico del que Links es consciente[269]: "lo único que pude hacer entonces es conservar el consuelo de que no hay nada definitivo, de que mi papel en la historia nunca quedará definitivamente fijado, de que siempre existirá una posibilidad –antes se le llamaba esperanza– de que todo, absolutamente todo, no haya sido más que un error de cálculo. Y, entonces, la historia empezará de nuevo" (Volpi, 2004: 534).

De los tres narradores de la *Trilogía*, la simbología que Aníbal Quevedo adquiere en *El fin de la locura* es más evidente que en los otros dos casos al representar el auge, desarrollo, decadencia y desencanto de la historia de la izquierda revolucionaria en la segunda mitad del siglo XX. Los hechos de los que él es testigo, y que conforman el marco cronológico de la novela, se suceden entre mayo del 68 en las calles de París y finalizan en noviembre de 1989, cuando cae el Muro de Berlín. Durante ese periodo de tiempo Aníbal Quevedo queda vinculado al devenir histórico de la izquierda revolucionaria como uno de sus principales intelectuales, adoptando y asimilando las teorías de los diferentes estructuralistas que coprotagonizan la novela, Lacan, Althusser, Barthes y Foucault. Así, las batallas en las calles de la capital francesa, las asambleas, las reuniones o las diversas lecturas realizadas conforman el aprendizaje del personaje y su iniciación en la práctica revolucionaria al mismo tiempo que su fin y vuelta a la normalidad hace presagiar la ruptura entre lenguaje y actuación: "Borradas las pintas [sic] y demolidas las barricadas del Barrio Latino –el súbito terremoto que había azotado a París–, las placas tectónicas de la sociedad se acomodaron de nuevo y la playa que había surgido por obra de los jóvenes volvió a quedar sepultada debajo de los adoquines" (Volpi, 2003: 122). El intento por

[268] La dicotomía luz/oscuridad es otra de las constantes en *A pesar del oscuro silencio* y *La paz de los sepulcros*, según afirma Regalado: "Esperando la llegada de su 'vieja amiga tenebrosa', Links no podrá ver un futuro augurado por una luminosidad excesiva que, al igual que en el análisis político de *La sombra del caudillo* y *La paz de los sepulcros*, resulta tan incierta como la oscuridad anterior" (Regalado, 2009: 397). Y más adelante: "Como en *A pesar del oscuro silencio*, la celda se encuentra invadida por una luminosidad total y un silencio absoluto de índole trascendental, como se preguntará más tarde Links: '¿cómo diferenciar los días cuando uno habita la eternidad? ¿Cómo apreciar las variaciones, los cambios de humor, la profundización de las dolencias, la pérdida de memoria, la acentuación de la sordera, cuando los días son todos idénticos, cuando nada diferencia un instante de otro, cuando el tiempo ha sido aniquilado?' (*Ibíd*. p. 354)". (Regalado, 2009: 397)

[269] Regalado opina que el fragmento "incluye además una referencia indirecta al libro *Más brillante que mil soles*, la biografía sobre Werner Heisenberg de Robert Jungk a la que Volpi tuvo acceso durante la escritura de *En busca de Klingsor*". (Regalado, 2009: 397)

convertirse en un hombre de acción según el ideario revolucionario de Althusser o Foucault naufraga en escenarios alejados de cualquier dogmatismo teórico, como Cuba, convertido en la novela en paradigma de la causa revolucionaria y su fracaso mediante la caricatura de Fidel Castro.

No será hasta su última etapa en México cuando Quevedo se convierta en un intelectual comprometido emulando a Foucault en su participación en una comisión de investigación, además de dirigir una revista dentro del controvertido panorama cultural del país. Las luces y sombras que acompañan la actividad del protagonista se traducen en la progresiva decadencia de la izquierda como sistema ideológico, tal y como se desprende de la última parte de la novela, en la que se evidencia la corrupción de sus planteamientos, sobre todo a raíz del involucramiento de Foucault y Quevedo en la revolución islámica y la justificación del uso de la violencia, que en última instancia deslegitima sus ideales, como ocurriera en el caso de Claire, ya referido. En este caso será Josefa quien señale el error de ambos intelectuales en la búsqueda infructuosa de una utopía que comienza a desvanecerse ya en 1981 tras el triunfo de Mitterand en las elecciones francesas, el primer gobierno de coalición de izquierda que alcanza la presidencia de la V República. El desencanto de Foucault y Quevedo se traduce en una fractura ideológica que iguala cualquier forma de gobierno sin posibilidad de objetar: “Si ni siquiera la izquierda resultaba confiable, quizás la idea de colaborar con el poder sin dejar de resistirlo era una fantasía impracticable” (Volpi, 2003: 398). El sueño, la locura y las palabras, ante este abismo social insondable, están abocados a su extinción, paralela al fin ideológico de la izquierda representado en la caída de su emblema, la URSS, y simbolizada en la novela mediante la muerte de Foucault primero y Quevedo después. La dispersión de voces narrativas en la que incurre la obra de Volpi hace destacar el análisis político, ideológico y social del fallecimiento del intelectual ficticio a cargo de Christopher Domínguez Michael en su diario inédito, en el que vincula la locura con la idea revolucionaria en un marco contextual general, y ésta con el propio Aníbal Quevedo, cuya caída en desgracia coincide con el fin del comunismo y las utopías izquierdistas del siglo XX. Así, “tras más de setenta años de locura, el mundo se apresta a volver a la razón” (Volpi, 2003: 447) y Quevedo, paradigma del intelectual universal, ha demostrado que aunar compromiso y poder resulta un fracaso, sobre todo en escenarios como México: “Sólo se puede ser intelectual crítico si se participa en alguna medida en las

estrategias de poder" (Volpi, 2003: 448)[270]. En definitiva, para el crítico el devenir histórico del siglo XX resulta ser una decepción por la futilidad de la causa revolucionaria:

> Detrás de sus buenos deseos, su ansia de mejorar el mundo y su pasión por la utopía, siempre se ocultó una tentación totalitaria. Siempre. Cada vez que la izquierda se aproximó al poder, fuese por vías democráticas o revolucionarias, demostró su incapacidad para gobernar, sus taras ideológicas y su tendencia hacia la corrupción. (Volpi, 2003: 449)

Al margen de los claroscuros que rodean a Quevedo como intelectual y de su posible connivencia con el poder, al final de la novela se escenifica la descomposición de su legado en un retrato de lo absurdo que ahonda en la falta de criterio de la izquierda. Hostigado desde el gobierno y los medios de comunicación, abandonado por su círculo íntimo y desprestigiado por el amor de su vida, con Quevedo culmina la locura para dar paso a la hipocresía que da la espalda a la ética y la moral que deben secundar cualquier ideología. El esperpento, entonces, aparece en la novela de Volpi cuando aquellos que le condenaron acuden a reverenciarlo a su funeral, donde se dan cita importantes personalidades del mundo intelectual mexicano, así como su gran enemigo, el presidente del gobierno.

Si como acabamos de ver Quevedo simboliza la historia de la izquierda revolucionaria a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, Yuri en *No será la Tierra* es la metáfora de la nación que mejor representa la ideología de izquierdas por antonomasia, el comunismo y la URSS. En esta figuración diseñada por Volpi interviene la paradoja como recurso que induce a la ambigüedad literaria en la personalidad bipolar del personaje, que se desdobla entre su proyección pública y la cara oculta en la violencia. Esta particularidad ha de ser tenida en cuenta a la hora de analizar la correspondencia de Yuri con el contexto histórico del que participa por actuar de referente crítico contra el sistema comunista pero al mismo tiempo identificarse con su decadencia y "descomposición". Así pues, entendida la faceta de disidente de Yuri, existen a lo largo del relato algunas evidencias que lo relacionan con la deriva histórica por la que atraviesa el gigante comunista y en concreto he identificado tres de ellas, la apariencia como quiebra de la confianza, la crueldad que ocultan nación e individuo y la progresiva decadencia de ambos.

[270] "Únicamente quien conoce los entretelones del sistema –y quien se aprovecha de sus beneficios– cuenta con las armas necesarias para mostrarse como un rebelde y ser tomado en serio por la opinión pública. Los auténticos *outsiders*, los verdaderos iluminados no tienen cabida en nuestra sociedad: a la larga se convierten en enemigos públicos, en caudillos, en dictadores, en guerrilleros o, en el peor de los casos, en simples criminales". (Volpi, 2003: 448)

Uno de los rasgos de la URSS es el juego de apariencias manifiesto tanto en su política exterior como interior, cuyo punto de inflexión se halla en el desastre de Chernóbil. La explosión atómica, según manifiesta Yuri en la novela, empañó la imagen de Rusia ante la opinión pública internacional y por primera vez dejó al descubierto las profundas lacras del sistema en un desastre medioambiental de fatales consecuencias políticas, sociales y humanitarias: "Parecía que seguíamos allí, controlando la mitad del mundo, armando alharaca con nuestros exabruptos, sentándonos a la mesa de la Historia, pero en realidad nos desplazábamos con muletas, asistidos con marcapasos e inyecciones de insulina" (Volpi, 2006: 220). Asimismo, el engaño también se da en el interior del país, en el que apenas se difundió la trágica noticia y se ocultó con la aparente fortaleza comunista: "Gorbachov […] se comportó como sus antecesores: balbució dos o tres mentiras, negó los hechos, maldijo a los imperialistas. […] Había que ocultar el sol con un dedo. No hay peligro no hay peligro no hay peligro, la Unión Soviética es más fuerte que el átomo" (Volpi, 2006: 220). Una vez consumado el desastre y la defunción de la URSS, la nueva Unión Soviética incurre en el mismo defecto de ocultación, esta vez ante las autoridades del FMI, que habrían de aprobar la viabilidad económica del país. Las subastas públicas de negocios estatales o el reparto de vales a modo de acciones de diferentes industrias se tradujeron en la práctica en la especulación y en el empobrecimiento social. Los aires de cambio de la población, los beneficios de la privatización y el gran recibimiento a la delegación del Fondo propagados por el gobierno ruso tienen su contrapartida en una masiva manifestación en contra de las reformas cuyas consecuencias Jennifer presencia en directo: "¿Éste es el comité de bienvenida que nos tenían preparado?, bromeó ella, muerta de miedo" (Volpi, 2006: 381-382). Del ocultismo y las apariencias de la URSS participa Yuri como proyección individual del país comunista. A lo largo de este trabajo he remarcado el doble proceder del personaje como disidente y figura relevante entre el activismo y la violencia con la que dirige su vida privada. Sirva como ejemplo en esta ocasión el encuentro entre él y Oksana en el encierro en la denominada Casa Blanca rusa, en la que el narrador trata de explicarle a la joven las circunstancias históricas tan decisivas de las que son testigos: "nosotros defendemos al legítimo Gobierno de este país, la democracia y la libertad están de nuestra parte, tus padres se arriesgan ahora para que en el futuro vivas en un lugar mejor" (Volpi, 2006: 358). En su faceta de sibila, Oksana identifica el proceder del gobierno con el de Yuri en una respuesta significativa para el análisis actual: "¿De verdad crees que lo hacen por mí? La voz de Oksana desprendía un tufo macabro. Tú estás habitado por la misma violencia que combates" (Volpi, 2006: 358).

Precisamente la violencia y la crueldad son rasgos latentes en la personalidad del protagonista, que estallan durante su relación con Éva y son decisivos en el momento en el que la asesina. Tal característica del personaje es compartida por la nación a la que se asimila y las numerosas intervenciones militares que se detallan en la novela (en las que también participa Yuri). En primer lugar es la guerra en Afganistán en 1979 y el asesinato indiscriminado de la población; después, el conflicto del Cáucaso que la mala gestión política derivó en enfrentamiento étnicos de difícil solución y que arruinan la estabilidad familiar del propio personaje; finalmente, el progresivo desmembramiento de la URSS se traduce en el uso indiscriminado de la fuerza para evitar que los demás países se independicen, como ocurre con Azerbaiyán, lugar de origen de Yuri, intervenido por el ejército soviético:

> Los halcones del partido aún tenían mucho que decir, sus redes se extendían por el Kremlin y su capacidad de acción opacaba la fe de los reformistas. Cada vez más acorralado […] Gorbachov, pastor de hombres, cedió a la tentación y se convirtió en un tirano, como sus predecesores. A diferencia de otros casos –Georgia o Lituania, por ejemplo–, esta vez Mijaíl Serguéievich ni siquiera podía justificarse aduciendo que las fuerzas de seguridad actuaron por su cuenta: él mismo dio la orden de disparar, él firmó el decreto, él fue responsable de las muertes. (Volpi, 2006: 312-313)

En efecto, la progresiva decadencia de nación e individuo se consolida mediante la metáfora de la podredumbre con la que se inicia la novela. Al igual que la luz en *El fin de la locura* el imperativo "Basta de podredumbre" (Volpi, 2006: 15) posee un doble significado aplicado al derrumbe de la URSS y a la del propio Yuri. En el primer caso, la podredumbre del país comunista se manifiesta en la bestialización del reactor nuclear que explota en Chernóbil, descrito como un furioso animal fuera de control cuyas nefastas consecuencias constituyen el legado del bloque comunista: "trescientas mil hectáreas de terreno putrefacto, setenta pueblos vaciados a la fuerza, ciento veinte mil personas expulsadas de sus casas y un número incalculable de hombres, mujeres y niños contaminados" (Volpi, 2006: 23). Yuri asume simbólicamente dicha herencia y parece reproducir a nivel personal el mismo proceso de "descomposición" basado en una autodestrucción por medio del consumo de drogas y alcohol y accesos de ira incontrolada que remiten a la escena inicial del reactor nuclear. La asociación metafórica se consolida al final de la obra, en una escena que comparten Yuri y Éva en la que domina una atmósfera con un olor a "podredumbre" (Volpi, 2006: 514). Para el narrador, "Ha de ser un animal muerto" (Volpi, 2006: 514), afirmación que conduce a la bestilización del reactor y que Volpi traslada al propio personaje, cuya violencia lo animaliza progresivamente, de manera

que el “olor se vuelve más intenso” (Volpi, 2006: 515) cuanto más descontrolado está Yuri.

En definitiva, en la cartografía que los tres narradores de la *Trilogía* diseñan confluyen diversos condicionantes de su escritura, como la dialéctica entre individuo y poder, la justificación moral mediante la palabra y la memoria y la simbología que adquieren en el contexto histórico del que participan. La narración se vuelve intencionada y subjetiva, pero al mismo tiempo marginal y condenada al olvido por la imposibilidad de mantener la fe y la confianza en discursos que quiebran la ética. Un mentiroso, un loco y un asesino son las voces que Volpi elige como portavoces de un siglo fallido y apocalíptico en el que la Historia se disuelve entre palabras que no encuentran redención posible porque los protagonistas que deben escribirlas sucumben a sus propias tragedias. En este sentido, el perdón o el lenguaje carecerán de toda lógica:

> El lenguaje es para el narrador, este personaje viejo y deshecho, la única salvación, la única purga posible frente a un juez inexistente –papel que en el mejor de los casos rechazará el lector– que condenará su palabra al olvido y la vaciará de significado. La pulsión de muerte, su gesto soberano e inevitable, convoca al relato como última confesión, como construcción de un universo únicamente posible dentro del lenguaje y a partir de la tensión no resuelta, presente en los relatos autobiográficos, entre memoria y olvido. Porque escribir ha sido siempre colocarse en el espacio de la autorrepresentación y de la duplicación. (Labourdette, 2004: 199)

2.3.4.2. Voces de la incertidumbre.

Las expectativas que el lector de la *Trilogía* se crea en torno a la identidad de los narradores caen en un juego literario ideado por Volpi en el que la nota característica es la ambigüedad acerca del punto de vista y la falta de certezas en cuanto a la focalización. El uso de la primera persona narrativa como mecanismo textual se traduce en el desdoblamiento personal mediante otras técnicas, como el monólogo interior, narraciones en apariencia omniscientes, diálogos o el uso del estilo indirecto libre, que crean una discursividad múltiple que intenta “hacer olvidar al lector su posición como único sujeto de observación de los hechos narrados” (Regalado, 2009: 379). La elección de este tipo de narrador tan confuso por la heterogeneidad de voces bajo la que se oculta está concebida como una trampa literaria, un juego para el lector, que es retado a lo largo de la lectura, como asegura Volpi sobre Links: “Para mí, el único narrador es Links, sólo que a veces se disfraza de narrador omnisciente, en otras de estilo libre indirecto, y en otras cuenta cosas que nunca pudo haber conocido. La idea era que el lector sacara la conclusión lógica de que, si narra con detalle aspectos que ignora, es porque Links necesariamente está

mintiendo" (López de Abiada, 2004: 373). Otros críticos confirman la falaz identidad de Links, como Urroz, quien nos insta a desconfiar de su versión porque "nadie es testigo de lo que cuenta, nadie lo puede contradecir o argumentar" (Urroz, 2000: 220), o Regalado, que argumenta que "el personaje tiene siempre conciencia de su identidad ficticia y su discurso" (Regalado, 2009: 379).

¿Fiabilidad? ¿Desconfianza? ¿Subjetividad escondida en discursos aparentemente objetivos? James Wood[271], en la distinción entre las tradicionales personas narrativas, trastoca la crítica clásica y da un giro a la identidad de las voces primera y tercera que se adecúa a la perspectiva de los narradores volpianos. Tradicionalmente, se desconfía de la primera persona por su identidad dudosa, mientras que la tercera se corresponde con el clásico narrador omnisciente caracterizado por su fiabilidad, pero Wood parte de la tesis de que en realidad "la narración en primera persona en general es más fiable que poco fiable, y la narración en tercera persona 'omnisciente' es mucho más parcial que omnisciente" (Wood, 2008: 18). Esta afirmación se sustenta en que, para Wood, un narrador en primera persona resulta fiable precisamente porque su autor nos ha advertido de su poca fiabilidad, una advertencia que es "una manipulación fiable" en sí misma porque "la novela nos enseña cómo leer en realidad a su narrador" (Wood, 2008: 19). Esta paradoja acerca del narrador es aplicable a la novelística de Volpi y al juego de narradores de su *Trilogía*, en la que se actualiza el pacto narrativo con el lector, que se ve obligado a asumir la condición de mentiroso de Links, de loco de Quevedo y de homicida de Yuri.

La ambigüedad narrativa de la primera persona tiende a desequilibrar su subjetividad mediante otras técnicas mencionadas líneas arriba, como son el monólogo interior, el estilo indirecto libre o la narración omnisciente, en las que la voz del narrador se diluye para crear una objetividad que es tan solo en apariencia. Las tres novelas de la *Trilogía* presentan estos recursos en común para elaborar un juego de máscaras bajo el cual el narrador correspondiente oculta su identidad y dificulta la aprehensión de la verdad por parte del lector. Adriana López Labourdette (2004) ha dedicado un estudio a *En busca de Klingsor* en el que analiza diversas técnicas que contribuyen a ampliar la nómina citada, como los desplazamientos, las simulaciones, las estructuras rizomáticas o los juegos de máscaras a los que me he referido, definidas como "estrategias narrativas de subversión del lugar estable y sagrado del saber y del sujeto cognitivo" (López Labourdette, 2004: 190). El conjunto de estos recursos, aplicados al discurso del narrador, contribuyen a cuestionar

[271] Wood, James (2008), *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*, Madrid: Editorial Gredos.

la realidad y a que el lector acepte un pacto narrativo que le conduce, invariablemente, a la incertidumbre:

> El lector, como el mismo Links es desplazado al interior del laberinto, al espacio de la incertidumbre sobre un suelo movedizo. Y aun aceptando la imposibilidad del centro, de la esencia y de la verdad, las formas tradicionales de la lectura y el tácito pacto que el lector acepta al abrir un libro, el relato y sus figuras lo impelen a intentar él mismo la carrera del héroe. Se extiende así, hasta sobrepasar el marco textual, esa estructura resbaladiza que a partir del discurso nómada y desplazante dentro del relato interpela las estructuras epistemológicas, de domiciliación y estabilidad. (López Labourdette, 2004: 200)

Teniendo en cuenta este punto de partida, en *En busca de Klingsor* existe una tensión entre las personas primera y tercera, o entre subjetividad y objetividad, motivada por el uso especial que hace el narrador Links de los recursos propios de un discurso omnisciente. Una vez centra la trama en el contexto de la Alemania nazi, Links presenta al personaje de Francis P. Bacon en una serie de cinco hipótesis en las que describe su vida desde sus orígenes hasta 1946, momento en el que ambos protagonistas se encuentran. El concepto de hipótesis aplicado al título de la biografía de Bacon remite a su carácter posible o probable y por tanto, el código de lectura debe aceptar la ausencia de certezas del discurso. Sin embargo, la narración relacionada con el teniente se focaliza desde una tercera persona omnisciente, de forma que el discurso gana en credibilidad y "las posibles tergiversaciones, antes advertidas por el narrador, van borrándose paulatinamente" (López Labourdette, 2004: 193). Habrá que esperar al siguiente capítulo en el que Links desvela los mecanismos estructurales de la novela mediante un recurso metaficcional que le permite anticiparse al lector –o al menos incidir en la cuestión si éste no se ha dado cuenta– sobre la credibilidad de la voz narrativa. Además, si él mismo "ha insistido en decir que es el narrador de los hechos, ¿cómo es posible que conozca hasta los detalles más inconcebibles sobre otra persona, esto es, sobre el teniente Bacon?" (Volpi, 2004: 138). Expuesto el armazón creativo, el propio personaje responde a la pregunta: "no puedo decir que todos los hechos que he descrito sean verdaderos […], pues lo cierto es que no me tocó presenciarlos. Entonces ¿qué puedo alegar a mi favor? Algo muy sencillo: el propio teniente Francis P. Bacon se encargó de hablarme de su pasado durante las largas horas que hemos pasado juntos" (Volpi, 2003: 138). Si se niega la veracidad de los hechos, si Links disfraza su punto de vista como narrador en una tercera persona y se difuminan las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo, el discurso novelesco se tiñe de una ambigüedad determinada por la actitud de Links y su condición de mentiroso, como afirmaba Volpi anteriormente. Todos los elementos de la trama, tiempo, espacio y personajes, estarán

supeditados a su punto de vista y al hecho incuestionable de que forman parte de la ficción recreada por Links. Según López Labourdette, en la novela existen elementos transformados intencionadamente por su autor (Links) y las particulares condiciones de su narración. Por ejemplo, en el prefacio de la novela Hitler visiona una cinta cinematográfica, una "producción que él mismo ha dirigido y censurado" (Volpi, 2003: 12), en la que contempla con morbo y satisfacción los ajusticiamientos de los implicados en la Operación Valkiria del 20 de julio de 1944. Labourdette afirma que la voz narrativa que describe la escena se sitúa en abierta oposición a lo que representa el Führer y delimita los márgenes del Bien y del Mal. La introducción del caos y la ambigüedad narrativa tiene lugar cuando ambos personajes, Links y Hitler, se igualan en el marco legal de la justicia al salvarse los dos, el primero de ser asesinado por su implicación en la tentativa de atentado y el segundo por no fallecer en ella. De esta manera, "la estructura armoniosa que hacía corresponder a la historia la verdad, a la ciencia la exactitud, al origen lo autóctono y al nombre lo propio irá siendo dinamitada hasta quedar dispersada en una especie de red o estructura descentrada" (López Labourdette, 2004: 192).

Los personajes que Links hace aparecer en el trascurso de su historia poseen rasgos ficcionales propios de la recreación del protagonista; la visión que el lector tiene de Heisenberg, Irene, Heinrich von Lütz o Bacon está permeada por la intención del narrador y por su particular ideología, es decir, "una verdad inscrita en las formas alteradas –y alterables– de la memoria y la reconstrucción, [que] pone en evidencia, primero, las implicaciones del lugar de enunciación sobre la narración enunciada, y segundo, la carga semántica e ideológica de toda narración" (López Labourdette, 2004: 193). En última instancia, la incertidumbre domina el discurso literario de Links en la creación de los personajes masculinos bajo la figura de la mitología germánica del *doppelgänger*. Bacon es el ejemplo más visible al ser señalado como tal en la novela, cuando Links afirma: "Había en él algo de mí, o al menos algo que se parecía a mí en el pasado: el mismo brío, el mismo entusiasmo de mi juventud y que ahora ya era incapaz de sentir. De algún modo, el soberbio teniente Bacon era mi *Doppelgänger*, un alma similar a la mía" (Volpi, 2004: 205)[272]. En este sentido, López Labourdette lo identifica con una "personificación de una

[272] Ha sido Regalado quien ha identificado el uso del *doppelgänger* como una posible influencia de Borges a raíz del relato "La muerte y la brújula": "El escritor argentino ha confirmado que construyó a Red Scharlach y Eric Lönnrot como *dopplegängers*, presencias complementarias en el espejo borgeano explicitada en la referencia al color rojo presente en el nombre de ambos: 'Red'y 'Rot' ('Rojo' en inglés y alemán) y 'Scharlach' ('Escarlata' en alemán). Como en 'Borges y yo' –el breve cuento autobiográfico donde el autor se enfrenta en primera persona a su *alter ego* público– todo el relato narra un combate entre proyecciones duales del narrador, gobernados los personajes por un azar externo: el criminal constituye la invención

máscara múltiple o rostro plural" (López Labourdette, 2004: 193) que lo relaciona con diversas oposiciones, contra Links como su creador, contra el científico Francis Bacon como modelo y contra la tensión en su pasado de dos formas de poder, el eros y el logos, del que resulta paradójico que sea él, "sin nombre, de identidad plural y resbaladiza, el que reciba la tarea de identificar y nombrar el mal" (López Labourdette, 2004: 194). Ambos coprotagonistas participan en la investigación sobre Klingsor, pero Links entremezcla planos narrativos, temporales y escénicos que configuran una estructura laberíntica determinada[273], un laberinto "infinito, de bifurcaciones y reordenaciones continuas, en el que la unidad se difumina, porque no existe, ni en su versión idealizada del amor o la amistad, ni en su versión demonizada del mal y la traición" (López Labourdette, 2004: 198), imagen literaria que Volpi asimila de la tradición borgeana[274].

El recurso del *doppelgänger* como medio del narrador para evocar una atmósfera ambigua en torno a su relato adquiere un mayor dominio en los personajes de Heisenberg y Heinrich von Lütz. En mi afirmación me baso en el trabajo realizado por Tomás Regalado

---

mental del detective, doble oculto que consigue vencerlo demostrando sus limitaciones racionales. De la misma forma que interactúan criminal y detective, lo hacen el emisor y el receptor para construir un mensaje sin referencias objetivas externas, en un nuevo paralelismo con *En busca de Klingsor*. Links construye a Bacon, su doble subconsciente, quien lo derrota negando cualquier atisbo racional de su existencia. Si Links creaba a Bacon como su *alter ego* ingenuo, optimista y con un largo porvenir por delante, el escéptico y descreído Scharlach diseña un laberinto para vengar la fe absoluta de su *alter ego* Lönnrot, ingenuo creyente en los procesos lógico-dedutivos en un momento histórico dominado por la barbarie (1944)". (Regalado, 2009: 615-616)

[273] En el análisis que López Labourdette realiza de las estructuras rizomáticas o las redes presentes en *En busca de Klingsor* distingue dos tipos de laberintos, el unicursal, aquél que se caracteriza por una salida, una meta y un único camino que las conecta y cuyo "único sentido parecer ser alargar el viaje y sumir al viajero en una actitud relativamente pasiva, al reducir las complicaciones del viaje a una extenuante mezcla de resistencia mental y acoso físico" (López Labourdette, 2004: 194); y el *Jardín de senderos que se bifurcan*, "una serie continua de bifurcaciones, callejones sin salida, y espacios recurrentes que obligan a quien los recorre a tomar en cada momento una decisión que excluye todas las otras posibilidades; y que por lo tanto lo impele a inventarse a cada paso la esperanza de permanecer sobre las marcas del camino de la verdad" (López Labourdette, 2004: 195).

[274] Para demostrar la tesis de que Volpi se inserta en una tradición literaria no sólo mexicana sino también universal, Regalado analiza la herencia de Borges en el escritor mexicano: "ante la ausencia de respuestas absolutas objetivas, los dos autores comprenden la literatura como un experimento asociado a la búsqueda de certezas, instrumento que enfrenta lúdicamente la infinitud del universo, aun aceptando de antemano la imposible resolución de las incógnitas. Tanto Borges como Volpi rescatan el valor lúdico y artístico de la búsqueda como el antídoto para no sucumbir al nihilismo provocado por el desamparo metafísico del ser humano" (Regalado, 2009: 581-582). Para un estudio más exhaustivo de la vinculación entre Borges y Volpi remito al trabajo citado de Regalado, "De Borges a Klingsor" publicado en *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2009, pp. 581-618, además de "*En busca de Klingsor* o el juego de espejos que se desplazan" (2002) de Guadalupe Fernández de Ariza, *La nueva narrativa hispanoamericana: entre la realidad y las formas de la apariencia* (2005) de José Luis de la Fuente o el capítulo "*En busca de Klingsor*, el nuevo coloso" (2000) de Eloy Urroz, incluido en el volumen *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*".

sobre la aplicación del Principio de incertidumbre de Heisenberg en la trama novelesca[275], en el que se abre en torno al personaje histórico un debate acerca de su responsabilidad en los proyectos atómicos de los nazis[276]. Sin embargo, gracias a la técnica del doble, Volpi vincula el dilema ético de Heisenberg a Links asociando su biografía y estableciendo puntos oscuros en la vida del narrador que, en el marco científico del nuevo paradigma, permanecen sin respuesta ante un lector que debe sacar sus propias conclusiones. En concreto, Regalado identifica una serie de coincidencias entre ambos en cuanto a su genealogía, herencia, educación e implicación en la densa maquinaria nazi. Los dos nacen en el mismo periodo de tiempo, Heisenberg en 1901 y Links en 1905 y tuvieron una infancia feliz y estable anterior al surgimiento de la física cuántica que habría de poner fin al sistema lineal decimonónico. En este sentido, son representantes del siglo XX y testigos directos de los principales acontecimientos históricos, las dos Guerras Mundiales o la Guerra Fría mediante la contraposición del comunismo y el capitalismo (tensión que Volpi resuelve en *No será la Tierra*). La educación que reciben evoluciona en el mismo sentido que su experiencia vital, lineal-caótica, al formarse en el seno de instituciones germánicas pertenecientes a la ideología nacionalsocialista[277] con un gran sentido de los valores patrios vinculados en ambos casos a la herencia paterna[278], mientras que Regalado asocia la

[275] "Wener Heisenberg, o de la incertidumbre", en *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2009, pp. 400-421.

[276] El personaje de Heisenberg encarna el dilema moral y ético ante el programa nuclear nazi, de forma que Regalado establece tres coincidencias biográficas que justifican la encrucijada en la que se halla el personaje: "En primer lugar, su posición en el organigrama nazi, donde fue responsable máximo del proyecto atómico durante la Segunda Guerra Mundial y pudo haber ayudado a Hitler a conseguir la bomba; en segundo, su desinterés a la hora de salvar de la muerte a los padres del científico Samuel Goudsmit (1902-1978), enviados por las autoridades nazis de un campo de concentración por su pasado judío sin que Heisenberg hiciera nada para impedirlo; en tercer lugar, la posible responsabilidad que tuvo en el golpe contra Hitler del veinte de julio de 1944, en virtud de su amistad con algunos conspiradores del llamado 'Solf Circle' o 'Círculo de los Miércoles' que lo perpetraron fallidamente". (Regalado, 2009: 431-432)

[277] "Volpi hace coincidir a Links y Heisenberg en el 'Maximilians-Gymnasium' de la ciudad alemana [Munich], hacia el final de la Primera Guerra Mundial. El 'Gymnasium' era un centro de educación adolescente para los hijos varones de la burguesía muniquesa, donde se inculcaban valores cercanos al patriotismo y la identidad nacional que, a la larga, se convirtieron en caldo de cultivo para el nazismo. Tanto Links como Heisenberg formaron parte de los *Wandervögel* o 'Pájaros Errantes', grupo de jóvenes similares a los *Boy Scouts* ingleses que en agosto de 1919, y con motivo de la decepción que trajo consigo el Tratado de Versalles, fundaron la *Jungbayernbund* o 'Liga de Juventud Bávara'. Basada en el lema 'Comunidad, Guía e Imperio', la 'Liga' proponía una crítica al mecanicismo, tecnología e industrialización de la sociedad moderna –ideas inspiradas en *La decadencia de Occidente* (1918) de Oswald Spengler (1880-1936)–, promoviendo la necesidad de crear una nueva sociedad germana de fuerte herencia tribal, con un sólido concepto de patria y cercana a las tradiciones ancestrales". (Regalado, 2009: 437)

[278] Regalado confirma la ocupación de los padres de ambos: "August Heisenberg fue el único catedrático de estudios griegos y el único profesor de filología bizantina en la Alemania de su tiempo; paralelamente, en la ficción, Jürgen Links ocupa una cátedra de historia medieval obtenida gracias a su pasión por leyendas germánicas como *Tristán e Isolda*, el *Cantar de los Nibelungos* y el *Perceval* de Wolfram von Eschenbach (recreadas las tres por Wagner en las óperas del mismo nombre)" (Regalado, 2009: 435). Los dos progenitores provienen de una etapa histórica, la del Imperio Germánico bajo el poder del Emperador

ausencia de la figura materna a la "decadencia de la nación germánica" (Regalado, 2009: 404).

No obstante, la arquitectura rizomática de la obra de Volpi introduce un segundo nivel en el recurso del *doppelgänger* al desdoblarse Links en su amigo Heinrich von Lütz[279], quien también se inspira en la biografía de Heisenberg y, por tanto, funciona como *doppelgänger* de ambos científicos, "emergiendo como un compendio de ambos en su parte irracional (su adscripción al nazismo) y en su vocación humanística (el estudio de la filosofía)" (Regalado, 2009: 408). Al margen de ciertas coincidencias vitales[280], me interesa destacar la implicación de los tres personajes en el devenir histórico de la trama novelesca, una vez asciende en el poder el nacionalsocialismo y Heinrich se alista al ejército nazi. En esta encrucijada histórica, Heisenberg en la realidad y Links en la ficción son objeto de un debate que cuestiona su implicación en el gobierno nazi y que en el caso del primero se materializa en la manifestación de dos variables, aquella que le sitúa en la óptica del régimen del Tercer Reich en la construcción de la bomba atómica con el propósito de ralentizar el proyecto, mientras que por otro lado se le considera culpable de dicha participación "aduciendo cuestiones como su profundo sentimiento germano y la necesidad de mantener la ciencia al margen de consideraciones políticas" (Regalado, 2009: 413)[281]. En la novela Links colabora con el propio Heisenberg en el Instituto Kaiser

---

Guillermo I, caracterizada por el orden otorgado por la reunificación política, que culmina en la primera mitad del siglo XX ante la llegada del caos socio-histórico, representado en el mundo científico por las teorías cuánticas de Heisenberg.

[279] "Además de las obvias connotaciones con el término castellano 'luz', existen dos hipótesis sobre la elección de Volpi del apellido Lütz: una referencia a Elisabeth Lutz –sin diéresis–, matemática francesa nacida en 1937 autora del 'Teorema Nagell-Lutz' junto al matemático noruego Trygve Nagell (1895-1988) y a quien se le atribuyen importantes aportaciones al estudio de las elipses. Goebel, por su parte, ha citado la probable referencia a la población de Lützen, situada en el centro de Alemania y lugar de nacimiento de Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo cuya obra es objeto de estudio del personaje de Volpi" (Regalado, 2009: 439). El personaje de Heinrich von Lütz está construido a partir de dos amigos reales, dato histórico proporcionado por David Cassidy en *Uncertainty: the Life and Sciencie of Werner Heisenberg* (1992), Nueva York: Freeman and Company. El primero de ellos, Marwede, tiene el mismo nombre que Von Lütz, Heinrich, mientras que el segundo "fue el único miembro del grupo en alistarse en el Partido Nazi". (Regalado, 2009: 440)

[280] Con el paso de los años Heisenberg y Marwede siguen sus propios caminos, la física y la economía respectivamente, de igual forma que Links y Heinrich se decantan también por la física en el primer caso y la filosofía en el segundo. Ninguno de los dos científicos se adapta a su vida académica en las ciudades en las que residen, Gotinga y Leipzig, pequeñas y con poco atractivo, de ahí la influencia que ejerce Munich como lugar de la infancia y Berlín como destino de ocio, donde Links se reúne con Heinrich y conocen a Natalia y Marianne, sus futuras esposas.

[281] Diversos estudios sobre el programa nuclear nazi ponen de relieve que Heisenberg estaba lejos de construir una bomba atómica, desbaratando la teoría del traidor que lo ha acompañado el resto de su vida. Así lo afirma Abad Liñán: "Siempre negó, arguyendo motivos morales, que su investigación pretendiera lograr una bomba atómica. Para lograrla, hay que enriquecer el uranio aún más que para su uso en reactores. Ahora, los investigadores del ITU han comprobado que en los cubos de uranio no había arrancado el proceso de fisión. 'Así que sus dispositivos no eran los adecuados para una reacción de fisión retroalimentada', según Meyer. En otras palabras, el reactor de Heisenberg fracasó. Y si no era capaz de conseguir uranio lo

Wilhelm sin explicaciones adicionales sobre cuáles fueron su trabajo o su papel en dicha institución, creando una atmósfera ambigua alrededor de la credibilidad del narrador y su responsabilidad en los hechos de los que es testigo. Regalado es de la consideración de que Heisenberg y Links alcanzan el mayor grado de *doppelgängers* a raíz del intento fallido de golpe de estado contra Hitler en julio de 1944, cuando previamente varios de los conspiradores se reunían en las tertulias del llamado "Círculo de los Miércoles", en las que también participaba Heisenberg, quien nunca fue objeto de sospecha tras la terrible venganza desatada por Hitler a los golpistas participantes[282]. El misterio que envuelve al científico alemán en estos sucesos es utilizado por Volpi para vincular a Links con los conspiradores, convencido por su amigo Von Lütz y encargado a su vez de persuadir a Heisenberg, de manera que actúa como "*dopplegänger* [sic] ficticio de Von Reichwein" (Regalado, 2009: 417). El intento fracasa y el mundo de Links se desmorona: Heinrich y Natalia son ajusticiados, Marianne se suicida y él se salva de la ejecución debido a un golpe de suerte[283]. En este sentido, coincido con Regalado en afirmar que a lo largo del relato existen indicios que señalan a Links como delator, a pesar de sus acusaciones sobre Heisenberg, incógnita que le corresponde al lector dilucidar, teniendo en cuenta que la técnica del *doppelgänger* traslada las dudas éticas[284] e históricas sobre la dicotomía héroe/traidor de Heisenberg hacia Gustav Links.

En este retrato de la ambigüedad narrativa en la *Trilogía* de Volpi los mecanismos literarios que contribuyen a la incertidumbre del narrador se inician desde *En busca de*

---

suficientemente enriquecido para poner en marcha su reactor, mucho menos una bomba atómica". (Abad Liñán, 2009)

[282] "Terminada la Segunda Guerra Mundial, Heisenberg aseguró repetidas veces no haber tenido constancia de la preparación del levantamiento, aunque reconociendo también que dos semanas antes del golpe fue visitado en su oficina por Adolf Reichwein (1898-1944), comunista reconvertido, antiguo compañero suyo en la "Liga Bávara" y que sería condenado a muerte por su participación directa.". (Regalado, 2009: 447)

[283] "Para narrar la milagrosa supervivencia de Links, Volpi recurre a un episodio ejemplar sobre la influencia del azar en la Historia: el tres de febrero de 1945, durante uno de los juicios contra los conspiradores, el magistrado Roland Freisler (1893-1945) –conocido por haber dirigido con mano dura el proceso judicial– murió después de que se desplomara el techo del Palacio de Justicia de Berlín durante el 'bombardeo más intenso lanzado por los Aliados desde el inicio de la Guerra', sin que nadie más en la sala resultara herido; conducidos los prisioneros por diferentes prisiones alemanes, el final de la guerra evitó que muchos de ellos fueran ejecutados. Volpi sitúa a Links como uno de los acusados presentes [en] el Palacio durante la muerte fortuita del juez, evento caótico que determina el devenir de su historia personal". (Regalado, 2009: 449)

[284] "El debate ético resulta de enorme valor en la obra de Volpi por la definición del conspirador contra al sistema político como el paradigma del individuo enfrentado al poder, el modelo de justicia capaz de desafiar a la dialéctica foucaultiana entre el hombre y las instituciones. Dedicando *En busca de Klingsor* a los 'otros conspiradores' –sus compañeros del 'Crack'– el escritor no ha negado su admiración por alguien capacitado para enfrentarse a la maquinaria represiva del Estado, temática recurrente en su obra mediante el homenaje a los golpistas del veinte de julio de 1944 (*En busca de Klingsor*), los estudiantes mexicanos de 1968 (*La imaginación y el poder* y *La paz de los sepulcros*), Daniel Cohn-Bendit y los estudiantes franceses en el París del 68 (*El fin de la locura*) y el Sub-Comandante Marcos en el Chiapas de 1994 (*La guerra y las palabras*); todos ellos representan para Volpi la lucha abierta contra el poder, encarnación de los valores de la colectividad". (Regalado, 2009: 451)

Klingsor con la recreación de los hechos por parte de Links, que suspende la dicotomía entre subjetividad y objetividad mediante la apropiación de la tercera persona y el desdoblamiento en varios personajes, de forma que se atomizan los niveles discursivos en diversas redes, cuyo sentido le corresponde al lector buscar. Asimismo, como opina Labourdette, el relato de Links "está respaldado también por las apariencias de veracidad aportadas por el lenguaje científico inscrito en el relato, así como por el contexto, igualmente científico, en el que se desarrolla" (López Labourdette, 2004: 193). Por otro lado, la estructura de *El fin de la locura*, condicionada por la focalización de los diferentes estructuralistas representados, ahonda en la ambigüedad del narrador mediante la dispersión estilística, la inclusión de varias voces y la constatación de un fracaso que se convierte en mal endémico del siglo XX, "tan trágico e ilusorio, banal y esperpéntico" (Volpi, 2003: 12), porque al igual que Links, Aníbal Quevedo conduce su balance vital hacia la imposibilidad de alcanzar la verdad: "Si algo hemos aprendido en esta era de la época de dictadores y profetas, de carniceros y mesías, es que la verdad no existe; fue aniquilada en medio de promesas y palabras" (Volpi, 2003: 12). Las palabras, las voces o el griterío se convierten en metáforas de la indeterminación literaria, lo mismo que el recurso del doble en *En busca de Klingsor*. No en vano, al comienzo de la novela Aníbal Quevedo, en un pasaje de reminiscencias oníricas, se siente acosado por los estudiantes rebeldes de mayo del 68 y sucumbe ante su presión: "Incapaz de resistir, claudiqué ante sus voces" (Volpi, 2003: 20).

En el nivel estructural la ambigüedad literaria se especifica en la fragmentación de la obra, en los cuatro capítulos de los que se compone y en sus sucesivas subdivisiones y apartados que fisionan la lectura y comprensión del texto. Establecida esta premisa, Volpi introduce una multiplicidad de voces como metáfora de la izquierda revolucionaria y mediante la analogía con las teorías lacanianas, asocia la estructura del inconsciente a la del lenguaje. De la incomunicación de éste último surge la inconexión de aquél, y en el marco de las correspondencias literarias de Volpi, las voces de *El fin de la locura* disocian su significado y crean un universo confuso falto de certezas del que Aníbal Quevedo es máximo representante. Así, por ejemplo, en el primer capítulo, el discurso se segmenta en párrafos inconexos –que, recuérdese, remiten a una sesión psicoanalítica– en los que la voz del narrador permea todos los estilos y modos narrativos, diálogos, monólogos interiores, narración omnisciente y ensayística.

Recuérdese que las historias relativas a Aimée, las hermanas Papin y Didier Anzieu (la primera de ellas en primera persona), casos clínicos de Lacan, sirven de contrapunto en

su desafío a la autoridad del maestro. Pero las lecturas que Quevedo realiza de los trabajos del psicoanalista aparecen diseminadas, en sus principales puntos, experimentadas por el yo del protagonista, haciendo efectiva la voluntad del personaje de retrotraerse a sus orígenes atravesando las diferentes etapas analizadas por el Lacan[285]: "de pronto soy un recién nacido" (Volpi, 2003: 32). Metiéndose en el papel de un niño, Quevedo se inicia en el descubrimiento del otro y de la identidad de sí mismo en la fase del espejo, en la que también se produce una escisión del yo, reflejada en la novela: "Fascinado, trato de arañar el estúpido gesto de su rostro y me arrastro hasta ese cristal que nos separa. […] ¿La causa? Muy simple. Abrumado por su belleza, comprendo que él también quisiera liquidar a ese otro que lo mira, curioso y abatido, desde mi lado del espejo[286]" (Volpi, 2003: 33). En medio del caos que suponen las revueltas estudiantiles de París en mayo del 68, Volpi introduce estos fragmentos generando una atmósfera confusa con el problema del lenguaje en primer término[287]:

> La maldición suprema, el mayor absurdo, radica en que las palabras nunca conducen a la realidad; no son escaleras que permiten escalar a la cima de las cosas, no son ductos, cables o puentes en el mar del sinsentido; no, las palabras, las malditas palabras son obras del infierno y sólo conducen a otras palabras en una telaraña que a medida que avanzas más te envuelve[288]. (Volpi, 2003: 51-52)

---

[285] En un intento por comprenderse a sí mismo en un París desconocido, Quevedo acude a los trabajos de Lacan, familiares para él al ser también psicoanalista.

[286] Volpi, mediante las teorías de Lacan, analiza la figura del otro basándose en el complejo de Edipo lacaniano, según el cual se evidencia una relación de poder que se desarrolla en toda la novela: "ese *yo* me diferencia del *otro*. ¿Y quién es ese *gran otro*, fiero y amenazante, sino el padre, cuyo nombre abomino sin saberlo? Como cualquier soberano que se respete, él no piensa admitir mi desafío. *¡No!*, me grita, y, con esta prohibición, preserva el poder que tiene sobre mí. Poco importa que yo me rebele –que juegue con mis excrementos, lama el piso, golpee al gato o desee a mi madre–: su negativa reprimirá todas mis conductas. ¿Cómo no querer asesinarlo? Para mantenerme vivo, maldigo, una y mil veces, el aborrecible nombre del padre". (Volpi, 2003: 86)

[287] El espejo primero, el lenguaje después, Quevedo atraviesa otras fases establecidas por Lacan, como la simbología del falo en la mujer como un deseo de la ausencia: "Mi madre nunca me ha deseado *a mí*: yo no soy más que un simple sucedáneo. Entonces, ¿qué es lo que desea? La respuesta es atroz: eso que Lacan llama, con soberbio mal gusto, el *falo*. Obviamente no se puede anhelar más que lo que no se posee y mi madre, como todos los individuos de su género, nunca podrá subsanar esta carencia. Debo aceptarlo: por mucho que lo intente o me desviva –por mucho que llore, sonría, grite o enloquezca–, yo nunca lograré colmar su vacío. Como en una novela erótica, la infancia es la historia de un perverso triángulo amoroso entre mi madre, yo y el falo". (Volpi, 2003: 75)

[288] En "El estadio del espejo como formador de la función del yo", incluido en sus *Escritos*, Lacan analiza esta etapa infantil como fundamental en la construcción de la conciencia. Si bien el niño en sus inicios tan solo se ha percatado de su identidad de forma fragmentaria mediante la observación de las diferentes partes de su cuerpo, la observación de su imagen en el espejo le proporciona por primera vez una visión de conjunto de sí mismo. No obstante, la etapa del espejo, al mismo tiempo que contribuye al reconocimiento del niño también induce a su rechazo por cuanto de ilusión existe en una imagen proyectada fuera de la realidad del sujeto, de manera que al goce le sucede la enajenación o escisión del yo. Al margen de estas breves reflexiones, para un conocimiento más profundo del tema remito al artículo citado en los *Escritos* (2005), Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 86-93.

La confusión de voces –el "griterío" interpretado por Volpi– y la presencia del narrador en *El fin de la locura* se complica con la inclusión de la historia de Claire como uno más de los casos clínicos de Lacan; sin embargo, el punto de vista adopta la tercera persona pero su relato se configura como una historia intercalada contada en primera persona por la propia Claire, una vez se encuentra por primera vez con Quevedo, según se deduce de los marcadores discursivos: "Sería la hora del alba cuando Claire concluyó esta porción de su relato" o "Como a fin de cuentas yo era un desconocido (un mexicano, casi un extraterrestre), tampoco le importó narrarme, en medio del lechoso amanecer, la aventura que había vivido con su maestro" (Volpi, 2003: 65). Al igual que ocurre en *En busca de Klingsor*, en la segunda de las novelas de la *Trilogía* el narrador se adueña de las voces de otros personajes creando una atmósfera ambigua e imprecisa que desvirtúa la natural oposición entre el subjetivismo y el objetivismo literarios. Y no sólo ocurre con la historia de Claire, la primera persona de Quevedo se diluye entre su propia percepción de los hechos, fragmentos ensayísticos (o partes de un diario) en los que describe la historia del psicoanálisis o el devenir de la revolución estudiantil del 68 y el análisis que realiza de Lacan, sus teorías y su estilo.

En la parte del relato correspondiente al psicoanalista francés existen diversos rasgos que avalan la manipulación del narrador en la presentación de los hechos (y, por consiguiente, la condición de ficción de los mismos), como la descripción de los orígenes del doctor Lacan, en los que destaca la arrogancia sobre las demás cualidades: "Es joven, guapo, inteligente, *arrebatador*", "Lacan posee la vanidad de quien está dispuesto a conseguir la fama", "no es más que un engreído estudiante de psiquiatría" o su intención de "asumirse como heredero del maestro y traicionarlo al mismo tiempo" (Volpi, 2003: 37). Volpi introduce como recurso la ambivalencia en la configuración del personaje manifiesta en la devoción de sus partidarios y las críticas de sus detractores, para quienes Lacan "se asemejaba más bien a una serpiente, la encarnación de la fatuidad y la sevicia, mientras que su cada vez más acuciada pasión por los coches de carreras, los abrigos de pieles y las obras de arte extravagantes […] lo asemejaban a esas comadrejas decadentes y ampulosas que a veces ilustran el *Paris-Match*" (Volpi, 2003: 86). Por encima de estas consideraciones se sitúa la voz de Quevedo, que se desmarca de la imagen establecida de Lacan y con su visión del maestro ahonda en el contraste que su figura representa para el lector; el protagonista despoja la autoridad que rodea al psicoanalista, desviste su frialdad y moldea otra personalidad: "me pareció tan afable como un hermano mayor. Una nota de timidez distinguía sus modales, un matiz de pudor se filtraba en su vehemencia y su voz

desentonada señalaba un individuo inseguro y falto de cariño, […] un sabio endeble y apasionado que, a pesar de sus caprichos, no se sentía cómodo en el mundo" (Volpi, 2003: 87).

Asimismo, el análisis que Quevedo realiza del estilo de Lacan contribuye a crear una metáfora de la atmósfera ambigua con la que el narrador volpiano dota al discurso literario, al destacar, por encima de otros elementos, la incomprensión a la que tiende el lenguaje lacaniano. Las múltiples opiniones que despierta la presencia del célebre psicoanalista se entienden en el marco de su trabajo, caracterizado por el "ocultismo y el secreto" (Volpi, 2003: 86), y por llevar el lenguaje hasta el límite. Gracias a una voz en tercera persona, que el lector identifica con la de Quevedo, se analizan diversos recursos de la retórica de Lacan que dan idea de la complejidad que entraña su recepción, como he venido indicando. La aplicación de las matemáticas (en concreto de elementos geométricos) a la estructura del inconsciente, la introducción de "esquemas, bucles, *toros* o bandas de Moebius" (Volpi, 2003: 99), la correspondencia no biunívoca entre significante y significado, los neologismos o la ruptura de la esencia comunicativa del lenguaje son alguno de las rasgos que Quevedo identifica en el estilo de Lacan, de quien destaca la burla como principal intención de su discurso:

> El psicoanalista no dudó en colocar los *Escritos* en manos de gente que, como él mismo sabía, no iba a pasar de la primera línea. Según algunos, Lacan pretendía que su lector ideal se esforzase al máximo para destilar el sentido de sus palabras; otros, en cambio, han insinuado que simplemente no sabía escribir; la verdad se halla entre los dos extremos: el psicoanalista se mofaba de todos por igual. (Volpi, 2003: 99)

La incertidumbre literaria de *El fin de la locura* se hace eco del ruido de voces representado en la novela y adopta la confusa recepción de Lacan, su autoridad y fragilidad al mismo tiempo, para ahondar en el sinsentido de la izquierda revolucionaria, en la incomprensión de su lenguaje y sus proclamas, en la fractura entre su significante, su teorización, y su significado, la puesta en práctica de sus discursos. En el abismo de esta escisión se encuentra Quevedo, que funge como testigo del inmenso griterío y contribuye con su voz a la ambigüedad de una época que oculta la verdad como fatal sino del siglo XX. En resumen, el código ambiguo de la *Trilogía* se configura, como he indicado, mediante los diferentes narradores y el punto de vista que adoptan en la trama; según esto, Links se desdobla utilizando la técnica del *doppelgänger* en *En busca de Klingsor*, Aníbal Quevedo dispersa su narración en *El fin de la locura* en las distintas voces de la izquierda revolucionaria y disloca la intención comunicativa del lenguaje (siguiendo a su primer

maestro en la novela, Lacan) y, por último, Yuri reconstruye en *No será la Tierra* una red de relaciones en la que él actúa de enlace adoptando la ley de la entropía[289] en el contexto de la teoría de la información en el que se desenvuelve la novela: "¿Qué es un accidente sino la actualización de lo improbable, un hecho no buscado ni querido, el desorden que se introduce en la tranquilidad cotidiana, una prueba de la irracionalidad del devenir, el nombre que los humanos damos a la entropía?" (Volpi, 2006: 43).

Si la entropía es la medida del desorden de un sistema o de la incertidumbre, ésta se manifiesta en el discurso de Yuri, en el que él se configura como elemento que desencadena dicha perturbación de dos maneras diferentes, en la reconstrucción parcial e interesada que realiza de los personajes, cuando afirma ser "el desgraciado cartógrafo que debía entrelazarlos" (Volpi, 2006: 131) y en la doble moral de la que adolece al posicionarse como escritor comprometido cuya intimidad está dominada por la ira y la violencia. Desde que nace en Bakú, Azerbaiyán, el 10 de julio de 1958, en el narrador de *No será la Tierra* coexiste la tensión entre su deber como conciencia pública y la brutalidad como pulsión de sus más íntimas pasiones. A lo largo de la novela Volpi introduce pasajes sobre la biografía de Yuri que acentúan sus dos caras y conforman el marco ambiguo en relación con la imposibilidad de alcanzar la verdad, perdida en la falta de responsabilidad de "un ex combatiente de Afganistán en vías de convertirse en un severo crítico del sistema, en un demócrata y un ardiente defensor de los derechos humanos" (Volpi, 2006: 280). Ante la descomposición de la URSS, la versión de Yuri desde un país satélite como Azerbaiyán resulta decisiva como contrapunto de la autoridad ejercida desde Moscú y su escritura se encamina a enfrentar al poder, así como servir de vehículo de expresión del proceso de desestructuración del gigante comunista. Cuando regresa a Bakú después de su participación en la guerra de Afganistán de 1979, Yuri comienza a escribir un diario personal e incluso publica algunas historias en versión *samizdat*, la literatura prohibida por el régimen comunista durante la Guerra Fría en todo el Bloque del Este. Sus impresiones sirven para transmitir sucesos históricos y adopta el tono ensayístico para relatar los conflictos étnicos que asolan el Cáucaso tras el fin de la Unión Soviética, como se desprende de un fragmento de su diario fechado el 29 de febrero de 1988:

[289] La entropía es la "medida del desorden de un sistema. Una masa de una sustancia con sus moléculas regularmente ordenadas, formando un cristal, tiene entropía mucho menor que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres y en pleno desorden" (RAE, 2013). En relación con la temática de la Informática el término se refiere a la "medida de la incertidumbre existente ante un conjunto de mensajes, de los cuales se va a recibir uno solo". (RAE, 2013)

> Los fantasmas pretéritos reaparecen, otra vez se instala aquí la muerte, otra vez entramos en la Historia. No hemos aprendido la lección. Armenios y azeríes ya no se consideran comunistas, ya no les importan los dictados de Moscú ni el internacionalismo, están dispuestos a la guerra, a matarse como lo han hecho desde hace siglos. El Estado se desvanece y los individuos exacerban sus diferencias. Como de pronto uno ya no es soviético, no queda sino elegir entre ser armenio o ruso o azerí. ¿Y si la Unión Soviética no fuese en el fondo sino una anomalía, un mal pasajero que al cabo de unos años nadie recordará con pena ni nostalgia? Quizás los humanos seamos una raza maldita: nada nos salva de la ciega voluntad de destruir que se halla inscrita en nuestros genes. (Volpi, 2006: 265)

En su traslado a Moscú se evidencia el papel de Yuri como "testigo de la Historia" (Volpi, 2006: 291) cuando se incorpora a la redacción de la revista *Ogoniok*, "un semanario emblemático de la época" (Volpi, 2006: 288); como periodista cubre las sesiones del Congreso de los Diputados del Pueblo el 26 de mayo de 1989, cuando por primera vez la oposición al régimen comunista manifiesta sus críticas contra el Partido. Este suceso histórico tan significativo es el punto de partida de un proceso político que llevará a numerosos países a proclamar su independencia de la Unión Soviética, momento del que Yuri es testigo directo, como por ejemplo en el artículo sobre la escisión de Polonia el 4 de julio de 1989 o Estonia el 23 de agosto del mismo año: "Poco importan las distancias, la censura o los obstáculos interpuestos por los gobiernos: gracias a los medios de comunicación y a los rumores, basta que una gran idea se filtre en la prensa, que llegue a un grupo influyente o activo para que se expanda a velocidad vertiginosa. Y entonces el proceso se vuelve irrefrenable" (Volpi: 2006: 294). En 1990 consigue publicar un artículo en *Der Spiegel* sobre la invasión soviética en su país, Azerbaiyán, que le catapulta a la fama internacional como periodista reputado a la par que disidente. A partir de este momento la imagen que Volpi proyecta de Yuri se corresponde con la de un redactor comprometido que publica varios documentos de relevante importancia, como sus recuerdos de Afganistán, que le granjean la animadversión tanto del gobierno como de los veteranos de guerra, el artículo en 1995 sobre la desecación del mar de Aral y la implicación de los oligarcas que controlaban el país o, una vez abandona su trabajo en la cadena de televisión *NTV*, escribe la novela *En busca de Kaminski*, en la que "trazaba la historia de Jodorkovski que era también la historia del final de la Unión Soviética y la historia del triunfo del capitalismo en Rusia" (Volpi, 2006: 434). El éxito de su publicación es un punto de inflexión en la vida de Yuri, que se debate entre la fama y su imagen pública como intelectual comprometido y el torbellino interno que evidencia el conflicto moral en el que se encuentra:

> Para paliar este desencuentro conmigo mismo, y sanar una culpa irremediable, me involucré en toda suerte de campañas benéficas. Quería demostrar que ni la celebridad ni el dinero me habían transformado, que seguía siendo el mismo de siempre, que nadie podría acusarme de lucrar con mi compromiso político, que sería congruente hasta el final. Destiné buena parte de mis ingresos a organizaciones no gubernamentales, defendí en público todas las causas justas, me convertí en el mayor enemigo de la nueva *nomenklatura* rusa, suscribí manifiestos ecologistas (en especial contra la desecación del mar de Aral) y me convertí en azote de empresarios y políticos. (Volpi, 2006: 436-437)

Las manifestaciones de Birmingham o Seattle y su activa participación en ellas dan idea del giro que Yuri experimenta con su repentina popularidad, además de su traslado a Nueva York y la investigación sobre Arkadi Ivánovich y el empresario biotecnológico Jack Wells. En definitiva, el compromiso moral de Yuri y su lucha contra el poder desde las páginas de sus reportajes y novelas representan la imagen pública del narrador y su proyección de cara a los demás. La labor profesional de Yuri es paralela a lo que considero es el eje de la cartografía que pretende elaborar con los personajes, la violencia latente durante años, el elemento que introduce la variable de la incertidumbre según la ley de la entropía. Existen tres momentos a lo largo de la novela en los que la ira del personaje aparece como consecuencia de su discurso, en la guerra de Afganistán primero, después cuando es secuestrado y torturado en Moscú y finalmente durante un encuentro con Éva.

En el momento en el que las tropas soviéticas atacan Afganistán el 27 de diciembre de 1979, Yuri se encuentra entre sus filas sin un convencimiento claro acerca de la maniobra militar puesta en marcha, demostrando "una insensibilidad crónica que me permitía obedecer a mis superiores sin inmutarme" (Volpi, 2006: 179). La violencia con la que se ordena la ofensiva es asimilada por unos soldados que no cuestionan a sus superiores, evidente cuando Yuri, hasta la fecha estudiante de ingeniería, describe que los "afganos no entendían por qué nosotros, sus protectores, los cazábamos como conejos. Ni uno solo de los mil ochocientos miembros de la guardia afgana logró sobrevivir. Yo mismo, o ese cuerpo que era yo sin ser yo, acabé con más de cuenta seres humanos esa tarde" (Volpi, 2006: 180). Existen varios paralelismos entre esta escena de *No será la Tierra* y la novela corta que Jorge Volpi publica en 2010, *Oscuro bosque oscuro*, en la que narra el reclutamiento del batallón 303 de la policía de reserva, integrado por trescientos hombres de diversos oficios, y el desarrollo de todo un mecanismo de propaganda que transforma la identidad de los soldados hasta convertirlos en asesinos sin ninguna

responsabilidad moral sobre sus actos[290]. Yuri experimenta una experiencia similar con la particularidad de que la culpa y el remordimiento son los detonantes que lo convierten en una persona cargada de sentimientos negativos, como él mismo manifiesta: "a diferencia de Éva, yo nunca me atreví a suicidarme, o lo hice de manera más taimada y más hipócrita –como todo en mi vida–, dejando que el alcohol me destrozase poco a poco, que su lento veneno abotagase mi razón y mis reflejos hasta tornarme cruel y macilento" (Volpi, 2006: 181).

Tras convertirse en un afamado periodista, Yuri sufre la represión del gobierno soviético y es secuestrado y torturado: "me molían a golpes, descargando su coraje y su bien remunerado desdén. No me preguntaron nada, no me insultaron ni me vejaron, se limitaron a cumplir su trabajo con la fría eficiencia del burócrata" (Volpi, 2006: 345). El relato del protagonista, concebido como una justificación de sus actos, se convierte en una salida que avala su violencia interna. Si la experiencia traumática de la guerra afgana provoca un sentimiento de culpa ahogado en el alcohol y la ira, la tortura a la que es sometido profundiza la inestabilidad de Yuri:

> no me intimidaron, pero sí acentuaron lo peor de mí mismo; sin darme cuenta, en mi interior se almacenó una cólera irreprimible. Esos hombres me volvieron aún más violento y vengativo, me despojaron de la poca humanidad que me quedaba desde Afganistán. Me hicieron uno de los suyos, me infectaron con su odio y me transformaron en la criatura amarga y cruel que continúo siendo hasta el día de hoy. (Volpi, 2006: 346)

Esta trágica circunstancia vital es paralela a la acción narrativa de Yuri, quien actúa de elemento entrópico entre los diferentes personajes estableciendo las conexiones pertinentes entre ellos. Cuando conoce a Éva en el trascurso de su investigación sobre Arkadi y Jack Wells, su trabajo queda en un segundo plano y su traslado a Nueva York esconde segundas intenciones a pesar de la declaración del personaje: "traté de convencerme de que aquel traslado era voluntario, un paso natural en mi carrera como activista y escritor, la consecuencia natural de mis pesquisas. Éva Halász nada tiene que ver con este viaje, me repetí, sus ojos no guían mi camino, sus labios nunca me invocaron" (Volpi, 2006: 473). El autoengaño en el que incurre el personaje, la negación de sus principios, el consumo excesivo de alcohol y cocaína, el sexo y la obsesión por Éva son

[290] Remito a mi artículo "Los hermanos Grimm, vigencia y subversión del cuento popular tradicional en *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi" (2010) en el que analizo en profundidad la metamorfosis de los personajes en relación con la deslegitimación del mal y sus consecuencias puesta en marcha por el poder. Asimismo, la novela de Volpi se contextualiza en la tradición de los cuentos populares de los hermanos Grimm y la subversión del universo infantil en una historia de terror.

circunstancias que conforman la contradicción interna del personaje y, en mi opinión, constituye la variable de la incertidumbre que desencadena los hechos.

En este sentido, al igual que Links y Aníbal Quevedo, el relato de Yuri se vuelve parcial y subjetivo. En la investigación llevada a cabo están implicados los personajes de *No será la Tierra*, Arkadi y Jack Wells como sospechosos, Irina, Allison y Jennifer Moore como informantes y Éva es la llave de acceso para obtener datos relevantes del caso. La implicación personal de Yuri en las averiguaciones al obsesionarse con la amante de Wells desnaturaliza su punto de vista profesional y deslegitima su propia investigación que, al contrario que sus reportajes anteriores escritos desde el compromiso periodístico, pierde la objetividad y la finalidad de la misma, que no es otra sino denunciar las prácticas de Arkadi como miembro cercano al gobierno ruso y el trato de favor a Wells. Pero en última instancia, según el código novelesco, la lectura se ve empañada por la incertidumbre y la ambigüedad de un lector al que Volpi vuelve a hacer desconfiar de un narrador que no deja de ser un asesino.

En el trascurso de la trama existen varios indicios que demuestran la posible manipulación de la voz de Yuri para adecuar los acontecimientos a una justificación moral que lo redima. En concreto, me refiero a tres escenas determinadas, aquellas que tienen que ver con Éva, Oksana y Jack Wells. En el caso de este último, que actúa de alter ego del protagonista, la voz del narrador se aprecia en numerosos juicios valorativos sobre el empresario biotecnológico, como los siguientes: "(ni más hipócrita)" (Volpi, 2006: 84), "(el miserable aún conservaba cierta dosis de pudor en esa época)" (Volpi, 2006: 85), "(hay que reconocerlo: el infeliz era perseverante)" (Volpi, 2006: 90). Estas opiniones son prueba de la manipulación consciente del narrador y de la ausencia de una distancia objetiva entre el sujeto y el objeto de la enunciación. Solo páginas más adelante el lector será informado de la conexión entre Wells y Yuri y del motivo de la animadversión entre ambos al compartir los dos la misma amante, Éva Halász. Por otro lado, los fragmentos relacionados con Oksana se diferencian del resto de la narración por el especial vínculo que parece unir a la joven rusa con el periodista. Éste se posiciona a favor de ella y su sufrimiento y avala el papel de víctima que Oksana representa frente a la "tiranía" de sus progenitores: "Para colmo, su madre también la había olvidado: ocupada en ayudar a su marido –a ese vagabundo que decía ser su marido–, pasaba horas a su lado, qué asco, ajena a lo que ocurría con su hija, sin hablarle, sin preguntarle nada, sin pedirle su opinión antes de emprender ese maldito viaje, su exilio. Oksana era la verdadera víctima, no su padre" (Volpi, 2006: 244). Al igual que en el caso de Wells, el lector tendrá que esperar al final de

la novela para darse cuenta del origen del trato tan significativo que Yuri le brinda a Oksana, en el momento en el que Irina le entrega al periodista los manuscritos póstumos de su hija, que llevan por título *No será la Tierra*. Sin embargo, al margen de los ejemplos de Wells y la joven protagonista rusa, el más evidente en cuanto a la injerencia del narrador es el de Éva, cuyo punto de vista es interiorizado por Yuri, de ahí la reproducción de monólogos interiores de la científica o incluso conversaciones con su madre Klára, entre las que destaco la que tiene lugar el 24 de abril de 1990 desde Berlín; Éva representa el papel de testigo y transmisora de conocimientos al dar noticia de las consecuencias de la caída del Muro y de la percepción de los ciudadanos. Durante el pasaje Yuri desvía el discurso de carácter enciclopédico hacia un diálogo entre madre e hija que se especifica mediante los siguientes marcadores: "Tal como le narró a Klára", "como le señaló a Klára aquella noche" (Volpi, 2006: 322), "Pero lo que más me llama la atención, madre, es que muchos intelectuales del Este opinan lo mismo", "le dijo a Klára", "como le refirió Éva a su madre", "Sé que la historieta suena patética, madre, pero no se compara con lo que vi esa tarde" (Volpi, 2006: 323) y, finalmente, una valoración personal de la política de reunificación alemana:

> No lo entiendo, madre, le resumió Éva esa noche, a veces siento que soy la única que continúa entusiasmada por la caída del Muro, la reunificación, el tránsito de Europa en las últimas semanas. Ya habrá tiempo para los análisis sesudos, para la frustración y el desánimo, pero quiero conservar la ilusión hasta el final. Porque ni siquiera me atrevo a imaginar la resaca que vendrá después de esta borrachera. (Volpi, 2006: 324)

De todo lo anterior se deduce que la incertidumbre y la ambigüedad son notas tan características de la *Trilogía* que presenta un universo heterogéneo sin voces canónicas y sin una *imago mundi* específica. A lo largo de este apartado he demostrado el particular uso de la primera persona por parte de Volpi y su adecuación a los postulados de James Wood, quien juzga que el yo poético es más fiable precisamente por descubrir su falta de fiabilidad, de manera que el lector asume un nuevo pacto narrativo cuya bandera es precisamente la incertidumbre. Como voces de la misma, Links, Quevedo y Yuri utilizan varios recursos en sus novelas encaminados a eliminar esa frontera existente entre objetividad y subjetividad. El primero de ellos deslinda su punto de vista en la apropiación del discurso de otros personajes y en el uso del *doppelgänger* que delata su condición ficticia; Aníbal Quevedo se vale de la dispersión lingüística, la fragmentación formal y la teoría de Lacan como ejemplo de la incomprensión del lenguaje; y por fin, Yuri introduce la entropía en el discurso narrativo por medio de su doble moral, que abre un debate entre

su imagen pública y la violencia en su vida privada, que acaba distorsionando su labor periodística y su parcialidad a la hora de acercarse a los demás personajes.

2.3.4.3. El código metafictivo de la *Trilogía*.

En una exégesis textual sobre la identidad de los narradores en la *Trilogía* de Jorge Volpi la metaficción ocupa un lugar privilegiado como recurso literario que contribuye a la atmósfera ambigua de sus novelas e induce a una reflexión sobre el propio proceso creativo. La escritura metaficcional que Volpi ensaya en estas tres novelas no es ajena al resto de su producción novelística, en la que se incluyen las novelas cortas *A pesar del oscuro silencio* y *Días de ira* como ejemplos de obras claramente autorreferenciales. El uso de este recurso en la primera de ellas pone de relieve la importancia que tiene en la novelística del escritor mexicano como elemento que fomenta la incertidumbre y subversión narrativas. Así pues, la metaficción aparece en *A pesar del oscuro silencio* como estructuradora de la trama y contribuye a una mezcla de los planos real y ficticio, según afirma Eloy Urroz. Como anécdota que evidencia el uso que Volpi le da a la metaficción Urroz destaca la aparición del escritor en la cuarta de forros de la novela, adoptando la misma pose que Jorge Cuesta en una conocida fotografía del poeta; la crítica mostró un rechazo generalizado por introducir esta similitud y especialmente maliciosa es la declaración de Christopher Domínguez Michael al sugerir "que ahora sólo debemos esperar que Volpi no se vaya a emascular los genitales como hiciera Jorge Cuesta" (Urroz, 2000: 85-86). La relevancia de este recurso en la producción literaria de Volpi, y en esta novela en particular, adquiere cierta maestría desde los comienzos del escritor, al introducir un elemento metaficcional de carácter visual malinterpretado por la crítica: "En esa foto estoy actuando, quien aparece atrás es un personaje, no yo. Jamás yo, Jorge Volpi, he intentado convertirme en Jorge Cuesta. Es una trampa estrictamente novelística que no está en palabras sino en imágenes" (Urroz, 2000: 86). Desde la portada de *A pesar del oscuro silencio* Volpi remite al segundo nivel de lectura en el que se representa al narrador de la misma, ese otro "Jorge", un recurso que crea una atmósfera ambigua en la que se confunden los planos real y ficcional, es decir, el nivel en el que interactúa el narrador, Jorge, y el de Jorge Cuesta. La ambivalencia resultante de la desarticulación del código narrativo se erige como estrategia subversiva posibilitada por la metaficción, al igual que ocurre con *Días de ira*, influenciada por *Farabeuf o crónica de un instante* de Salvador Elizondo. Tomás Regalado ha señalado las características de ambas novelas en el marco de

la metaliteratura y argumenta una desconexión con la realidad exterior que impide un objetivismo narrativo basado en la multirreferencialidad del lenguaje, de forma que el proceso de escritura y la ficcionalidad del lector desplazan al proceso de lectura[291].

Entendiendo la asimilación de la metaficción en la obra literaria de Volpi desde sus orígenes, en el presente apartado pretendo realizar una breve genealogía sobre la metaficción y las principales aportaciones teóricas a modo de introducción para analizar posteriormente su aplicación en la *Trilogía* del autor, cuyas novelas basan el discurso del narrador en elementos metaficcionales. Si la narración volpiana tiende a quebrar la objetividad y a crear una atmósfera confusa que induce a la incertidumbre como he analizado en el apartado anterior, la metaficción contribuye con creces a diseñar ese universo narrativo de lo incierto. Como base teórica sigo el volumen *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX* (2009) de Catalina Quesada Gómez, quien realiza una síntesis de las principales teorías acerca de la metaficción y su aplicación a escritores latinoamericanos de relieve como Macedonio Fernández (principal figura de la metanovela en Hispanoamérica), Salvador Elizondo (influencia decisiva en *Días de ira*), Severo Sarduy, José Donoso, Ricardo Piglia y Héctor Abad Faciolince. Asimismo, resultan determinantes las aportaciones de Tomás Regalado y Eloy Urroz, maestros en el arte de novelar volpiano, y sus argumentaciones sobre la metanarrativa en la literatura del escritor mexicano, como he referido líneas más arriba. Y por último, destaco los nombres canónicos de la metaliteratura, Patricia Waugh y Linda Hutcheon, que diseñan las principales vías teóricas a seguir.

Uno de los denominadores comunes en cuanto a la metaliteratura es la problemática resultante de la variedad terminológica que arroja multitud de etiquetas que a menudo engloban la misma categoría narrataria. Aunque Quesada se decanta por el término 'metanovela' y reserva el de 'metaficción'[292] como sinónimo, en mi estudio usaré este último por hacer referencia a "aquellas obras literarias […] con tintes metaliterarios, pero no como equivalente a *metanovela*" (Quesada, 2009: 27) propiamente dicha. La razón de esta elección se debe a que las obras integrantes de la *Trilogía* no se circunscriben plenamente al hecho metaliterario, sino que presentan ciertos rasgos escriturales que me

[291] Para un análisis más riguroso de las técnicas narrativas que hermanan a ambas obras remito al estudio de Regalado (2009), "La escritura-crónica metafictiva", en *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 243-266.

[292] Antonio Jesús Gil González indica que "El porqué del prefijo se debe seguramente al paralelismo del término con el de metalenguaje, propuesto por Roman Jakobson en su célebre clasificación de las funciones del lenguaje, para designar a los mensajes que centran su significado en el propio código lingüístico que utilizan". (Gil González, 2001: 19)

permiten hablar de metaficción y sus variantes adjetivales[293]. No obstante, es necesario anotar que parte de la confusión terminológica proviene del casi exclusivo origen anglosajón de las principales aportaciones teóricas en el campo de la metanovela, sobre todo los trabajos de Patricia Waugh y Linda Hutcheon. Quesada argumenta que la crítica hispánica nunca ha utilizado la etiqueta de 'self-begetting novel' referida a una obra que se construye a sí misma y que bien pudiera aplicarse a *Basura* de Héctor Abad Faciolince o *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas. Raymond Federman ha acuñado el término 'surfiction' o 'sobreficción' para hablar de la participación del narrador en la obra literaria destacando el discurso novelesco como una invención personal "*por encima* de la ficción tradicional" (Quesada, 2009: 28). Robert Spires, basándose en las aportaciones de Genette y en la distinción entre género y modo, usa el membrete 'metafictional mode' por considerar la metanovela un modo ahistórico frente al género, que se circunscribe a una determinada época. En el ámbito hispánico destacan las aportaciones de Gonzalo Sobejano con 'novela ensimismada', Ana María Dotras con 'novela de metaficción' o Pablo Gil Casado con 'creacionismo experimental'. Asimismo, Quesada a través de Francisco Gil Orejas amplía la nómina al margen del genérico metaficción, hecho que da idea de la complejidad de tal tendencia literaria, en términos como 'literatura del agotamiento', 'novela autoconsciente', 'novela autogeneradora', 'novela reflexiva' o 'antinovela'[294].

Hechas las oportunas aclaraciones sobre la dificultad a la hora de sistematizar la nomenclatura metaliteraria y mi preferencia por el término 'metaficción', la práctica totalidad de la crítica coindice en afirmar que los orígenes de esta tendencia literaria se remontan a la década de los 60, con la particularidad de que existe un antecedente bastante anterior señalado como el inicio de la novela moderna, el *Quijote* cervantino: "The origins of the self-reflecting structure that governs many modern novels might well lie in that parodic intent basic to the genre as it began in *Don Quijote*, an intent to unmask dead

[293] Me refiero a la multiplicidad de registros adjetivales sobre el término, tales como *metafictivo*, *metaficticio* o *metaficcional*, sin que exista una sistematización acerca del uso de cada uno de ellos. (Gil González, 2001: 20)

[294] La extensa lista proporcionada por Catalina Quesada se completa con otras denominaciones, todas ellas pertenecientes al ámbito anglosajón: 'introverted novel', 'irrealism', 'fabulation' o 'narcissistic novel', éste último acuñado por Linda Hutcheon, y que engloba a su vez diversas variantes compiladas por Quesada, tales como 'self-reflective', 'self-informing', 'self-reflexive', 'auto-referencial', 'auto-representational narrative' y 'self-conscious fiction o novel'. Sin embargo, coincido con Quesada en afirmar que a pesar de que "todos estos términos implican la existencia de un texto de ficción autoconsciente, que reflexiona acerca de su propia estructura, cada uno de ellos conlleva matices diferentes o, al menos, aborda el fenómeno metaficcional desde distintas perspectivas, enfatizando unos rasgos u otros" (Quesada, 2009: 26). Además, el término referido de 'antinovela' se utiliza sobre todo en el marco académico estadounidense aunque es originario de Europa, donde en ocasiones se ha hablado de 'aliteratura', 'relato especular' o 'mise en abyme', surgidos en torno a la teoría sobre el *nouveau roman*.

conventions by challenging, by mirroring" (Hutcheon, 1980:18)[295]. Aunque ya existía cierta teoría en torno a la literatura autorreflexiva fue Willian H. Gass quien acuñó el término 'metaficción' por primera vez en 1970[296], dando lugar a un interés creciente de la crítica anglosajona a partir de dicha fecha[297]. Catalina Quesada recoge en su ensayo una serie de aportaciones teóricas decisivas que contribuyen a configurar el panorama crítico de la metanovela. De entre los estudios que menciona destaca en 1975 *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* de Robert Alter, que realiza una genealogía de obras metaficcionales desde la tradición cervantina, y en 1979 *Fabulation and Metafiction* de Robert Scholes, en el que analiza la tendencia metaficcional de la fábula moderna, tanto en cuentos como en obras más extensas, al mismo tiempo que señala la influencia decisiva de Borges o Nabokov en el estudio detallado de este tendencia en la década de los 60. Posteriormente, en 1980, sale a la luz *The self-begetting novel* de Steven Kellman, en la que identifica un subgrupo dentro de la metanovela, explica Quesada: "aquellas novelas protagonizadas por un novelista cuya acción principal fuera la de la concepción de una novela, con frecuencia, la que leemos, circunstancia en la cual radica la extremada autorreflexividad de este tipo de obras" (Quesada, 2009: 39).

Sin embargo, el ensayo más decisivo en la teoría metaliteraria pertenece a Patricia Waugh, que en 1984 publica *The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction*, en la que asimila las aportaciones teóricas anteriores y ofrece una definición canónica de la condición metaficcional: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (Waugh, 1984: 2). La definición de Waugh incide en dos aspectos determinantes de la teoría metanovelesca, de los que hablaré a continuación, la revelación de la condición de artificio de la novela y la relación entre ficción y realidad, que ya Linda Hutcheon había simplificado en 1980 en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, en la que identifica el juego de espejos y la autorreflexión a las que tienden las obras metafictivas. De *The Meaning of Metafiction*, publicada por Inger Christensen en 1981, Quesada destaca, al margen de una concepción reduccionista del hecho metaliterario, la existencia de un contenido o mensaje en tales

[295] Hutcheon, Linda (1980), *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Ontario (Canadá): Wilfrid Laurier University Press.

[296] Torres Perdigón lo sitúa en 1917 (Torres, 2011: 2) y precisa su uso por parte de Gass, al igual que Gil González, quien indica "que lo empleó con la intención de sustituir al negativo *antinovela* usado para denominar a las novelas que de alguna forma tematizaban su propia escritura" (Gil González, 2001: 20) en el marco de los estudios sobre Borges, John Barthes y Flann O'Brien.

[297] En Europa, aunque no se utilizó el término 'metaficción' o 'metaliteratura' propiamente dicho, sí se trataron temas afines bajo otras denominaciones.

obras, paralelo al tecnicismo formal. Así pues, en la metanovela, insiste Quesada, se incluyen "hondas preocupaciones metafísicas que se presentan bajo una apariencia lúdica" (Quesada, 2009: 45). Por último, la nómina teórica reseñada por Catalina Quesada se cierra con *Le récit speculaire* (1977) de Lucien Dällenbach, a propósito del término 'mise en abyme' aplicado por André Gide en su novelística y entendido como "todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene" (Quesada, 2009: 46).

Al igual que ocurre con la nomenclatura, establecer una clasificación válida de la metaliteratura resulta complejo por las diferentes propuestas existentes y por la gradación atribuida al concepto, según el cual "existen obras literarias en las que la condición metafictiva se muestra en grado sumo, mientras que en otras tal circunstancia se puede reducir a un simple comentario o a una leve alusión del autor-narrador o de los personajes" (Quesada, 2009: 50). Entendida esta heterogeneidad, Quesada engloba la metaliteratura en dos vertientes principales, una propuesta por Hutcheon que se especifica en la existencia de literatura dentro de la literatura y aquellas otras obras en las que cobra relevancia la exhibición del artificio narrativo. Este último tipo es el que Gil González identifica con la novela metanarrativa, categoría disímil de la novela metadiscursiva y cuya oposición define de la siguiente manera: "el metadiscurso utiliza la convención realista, de estar mostrando la reflexión autorial de un modo mimético, verosímil. La metanarrativa, al contrario, acude a la ilocución contraria: la de sorprender al lector, extrañarle ante la paradoja […] desde convenciones contrarias, antirrealistas" (Gil González, 2001: 58)[298]. Sin entrar en consideraciones teóricas sobre la taxonomía de la metaliteratura que exceden

[298] Atendiendo a esta doble referencia Gil González distingue seis tipos de metanovela según el punto de vista del narrador; así, identifica la metadiscursividad extradiegética, diegética e hipodiegética y la metanarratividad extradiegética, diegética e hipodiegética. Por otro lado, según la diferencia establecida por los formalistas rusos entre fábula o historia, relativa al conjunto de los hechos narrados, y argumento o discurso, forma en la que se ordena la historia, Carlos Javier García divide los textos metaliterarios entre modo o metaliterariedad discursivo, que incorpora comentarios metafictivos en el discurso, y modo o metaliterariedad especular, que introduce el elemento metaliterario en la propia historia. Además, establece una subdivisión entre excurso ideológico-moral, relativo al componente ético detrás del recurso metafictivo, y excurso estético, centrado en el sistema retórico del elemento metafictivo. Asimismo, existen otras propuestas sintetizadas en los trabajos de Quesada y Gil González, como la triple clasificación del concepto especular 'mise en abyme' de Dällenbach, ya sea éste simple, repetido o espacioso, según la definición aportada: "dentro de la historia de la novela hay algo –una imagen, un objeto, una nueva historia– que remite de forma total o parcial al conjunto de la novela" (Quesada, 2009: 51). Francisco G. Orejas también se decanta por una doble clasificación basada en las nociones de historia y discurso y habla de metaficción diegética o autodiegética y metaficción enunciativa o discursiva. Javier García Fernández fundamenta su clasificación en el concepto de imitación y distingue entre metanovela mimetizante o metanovela propiamente dicha. La propia Hutcheon identifica dos formas de narcisismo, diegético o lingüístico (cada uno de los cuales se subdivide a su vez entre abierto y encubierto). Por último, interesante es la distinción de Ródenas de Moya de formas metalépticas y no metalépticas porque la primera de ellas constituye uno de los recursos más característicos de la metaliteratura, la "irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes, o viceversa". (Quesada, 2009: 53)

los límites de este trabajo, entiendo que la propuesta narrativa de Jorge Volpi en la *Trilogía* se adscribe a las dos vertientes indicadas por Quesada, dado que las tres novelas presentan una estructura de cajas chinas, según la tipología literaria de literatura dentro de literatura, e incluyen numerosos elementos que revelan la condición ficticia de cada obra, como tendré ocasión de demostrar en la praxis posterior.

En los diferentes estudios analizados existen una serie de elementos que caracterizan el relato metaliterario y que en cierta medida aparecen representados en la *Trilogía*. El primero de ellos, acaso el más importante, es un aspecto que diferencia a un texto metaliterario de otro que no lo es, la revelación del artificio narrativo, cuya particularidad es señalada por Quesada:

> Mediante esa llamada de atención *sobre su condición de artefacto*, la metanovela advierte al lector de que está leyendo, para, a continuación, hacerle ver que lo que lee es una novela. No hay posibilidad de ilusión: el entramado que conforma la obra, su arquitectura, queda desenmascarado, se nos da a conocer. Por esa circunstancia, decimos que la metanovela que deja al descubierto la condición artificiosa de la novela, esto es, crea una ficción y a la vez da testimonio del proceso de creación de la ficción. Si la novela tradicional encubre la circunstancia del artificio, recurriendo a técnicas anestesiantes que nos hagan olvidar que leemos, la metanovela la desvela, la coloca ante nuestros ojos, en lo que termina constituyendo una auténtica mezcla de los ejercicios crítico y creativo. Es en ese sentido en el que ofrece a los lectores la posibilidad de conocer las estructuras profundas del hecho narrativo, a la vez que nos permite comprender la experiencia contemporánea del mundo, entendida esta como construcción, como artificio, una verdadera red de sistemas semióticos interdependientes. (Quesada, 2009: 41)

Nótese que en esta caracterización de lo metaficcional cobra relevancia un aspecto advertido líneas más arriba, la referencia a un mensaje o sentido metafísico indicada por Inger Christensen en 1981 que posibilita un acercamiento a la realidad extraliteraria como una construcción de índole semiológica. Tal perspectiva nos conduce a uno de los principales rasgos de la metaficción, su relación con el realismo (Quesada, 2009: 55-57), cuestión esencial de la literatura misma en cuanto al debate filosófico y existencial se refiere. Relacionado con los conceptos de mímesis, verdad o verosimilitud, el arte siempre ha estado cuestionado por su reflejo de la realidad, dando lugar a tendencias literarias como el realismo, que tiende a "ocultar su condición literaria, su ficcionalidad, presentándose como realidad, como si no hubiese mediación ni manipulación a manos de escritor alguno" (Quesada, 2009: 56). Si éste es el propósito del realismo como manifestación cultural, la metaliteratura opera de manera contraria al llamar la atención sobre la condición fictiva de la obra mediante una serie de recursos desenmascadores.

Tanto es así, que en su afán develador, la metaficción incurre en una paradoja aclarada por Quesada en su estudio:

> por iluminar la ficcionalidad de los textos, se traspasa un cierto límite y el efecto conseguido es justo el contrario, al menos en apariencia. Y se invierten con frecuencia las tornas, pues más que reivindicar la realidad del mundo ficcional –o además de eso– los textos metaliterarios tienden a sembrar la semilla de la duda acerca de la propia realidad, insinuando una factible ficcionalidad del mundo que habitamos que nuestros sentidos se empeñan en negar. (Quesada, 2009: 57)

En la producción ensayística de Jorge Volpi existen dos textos que reflejan esta problemática, el artículo "La realidad como novela fantástica" (2004) y el volumen *Leer la mente* (2011). En el primero de ellos Volpi parte de la tesis de que la realidad puede interpretarse como una ficción fantástica y analizarse según la tipología novelesca. Aunque comienza su disertación estableciendo las diferencias obvias entre una entidad y otra, es decir, la realidad existe en sí misma mientras que la ficción es creada por un autor, Volpi introduce un primer elemento comparativo al hacer referencia al principio de incertidumbre de Werner Heisenberg, según el cual el observador modifica con su observación la realidad: "ese observador, convertido en sujeto, percibe la realidad objetiva de un modo particular, posteriormente la interpreta de acuerdo con su particular visión del mundo, su experiencia, historia personal o ideología, y por último termina apropiándose de ella de un modo que no parece ya muy lejano del quehacer del novelista" (Volpi, 2004: 11). Mediante la observación, interpretación y recreación, el escritor mexicano acerca las posturas entre ficción y realidad y concluye que "la realidad no es nada si no se cuenta; ante la ausencia de alguien que transmita su impresión de lo que ve, los objetos y los acontecimientos nos son ajenos, impensables, inefables. El lenguaje, como bien lo sabían los estructuralistas, es lo único que verdaderamente le da vida a la realidad" (Volpi, 2004: 11). El punto central en el que se apoya Volpi para defender su idea radica en una consecuencia decisiva del cambio de paradigma científico en el siglo XX, la pérdida de la objetividad, de manera que ficción y realidad se hallan sujetas a la ambigüedad determinada por la subjetividad. En definitiva, Volpi argumenta que

> No se trata aquí, entonces, de asimilar la realidad a una novela, sino de dejar claro que la realidad, entendida como la narración de ciertos hechos realizada por un observador, no se aleja, en términos formales, de la novela entendida como la narración de ciertos hechos (ficticios) llevada a cabo por un novelista. (Volpi, 2004: 12)[299]

[299] En el resto del artículo Volpi analiza la realidad como si fuera una obra de ficción y enmarca su exégesis en el discurso de poder. Para ello, siguiendo el modelo propuesto por E. M. Forster en *Aspectos de la novela*,

La misma reflexión domina la redacción de *Leer la mente*, ensayo en el que Volpi trata de desterrar la noción de literatura como forma de entretenimiento y postula que es decisiva en la evolución y supervivencia del ser humano como especie. A diferencia del artículo anterior, en este trabajo el autor de *A pesar del oscuro silencio* analiza en profundidad el porqué de la subjetividad del hombre, unificando de nuevo en su arte de novelar el binomio ciencia/literatura. Su hipótesis, insisto, se basa en una ficcionalización de la realidad: "Si la ficción se parece a la vida cotidiana es porque la vida cotidiana también es […] una ficción. Una ficción sui genéris, matizada por una ficción secundaria –la idea de que la Realidad es real–, pero una ficción al fin y al cabo" (Volpi, 2011: 19). Y más adelante confirma el autor: "si la ficción es una herramienta tan poderosa para explorar la naturaleza –y en especial la naturaleza humana–, es porque la ficción también es la realidad" (Volpi, 2011: 31). Teniendo en cuenta el tratamiento de lo real en los ensayos de Volpi, su novelística participa de una mezcla entre el plano ficcional y el real que se refleja en la *Trilogía* en la incertidumbre y dislocación de ambas entidades mediante el juego creado por los diferentes narradores, como tendré ocasión de demostrar.

El carácter develador y su relación con la realidad son las principales características de la metaficción reseñadas por los teóricos más relevantes. Pero una cuestión conflictiva y nunca ajena lo constituye la posmodernidad, siempre presente en los estudios metaficcionales[300]. Quesada hace referencia en su trabajo al quid del debate entre metaficción y posmodernidad al señalar que tradicionalmente se unen ambos conceptos porque "muchas de las características con que se define la literatura posmoderna son, en realidad, cualidades metaficcionales" (Quesada, 2009: 60). Por otro lado, existen posturas contrarias que desligan la metaficción de la posmodernidad, como la de Torres Perdigón, que en su artículo desvincula su análisis metaliterario de cualquier clasificación posmoderna por considerar que en ocasiones la crítica entra "en una serie de lugares comunes e imprecisiones sobre lo que caracteriza lo posmoderno" (Torres, 2011: 3). En la misma línea se sitúa Linda Hutcheon cuando precisa que "the term 'posmodernism' seems

---

se centra en una comprensión de la realidad poniendo especial atención en elementos ficcionales como la historia, las personas, la intriga, la fantasía, la profecía, el diseño o el ritmo.

[300] No es objeto de este trabajo un análisis de esta materia por exceder el planteamiento inicial; entiendo que la literatura de Jorge Volpi, por su temática, su proyecto literario y sus teorías, se adscribe a la posmodernidad por la presencia de ciertos elementos posmodernos como "discontinuidad, ruptura, desplazamiento, descentrismo, antitotalidad y autorreflexividad" (Ramos, 2012: 34). Asimismo, remito al ensayo *La Trilogía de Jorge Volpi como ventana sitiada en la posmodernidad* de María D. Ramos para un análisis de las principales nociones de la posmodernidad y su aplicación a las tres novelas del autor bajo un común denominador, "caos, cambio constante y ambivalencia". (Ramos, 2012: 1)

to me to be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction" (Hutcheon, 1980: 2).

El cuarto elemento a destacar en la teoría metaliteraria es la parodia como recurso habitual que relaciona intertextualmente dos textos: "Cuando el texto paródico deja al descubierto las estructuras y convenciones de una obra previa o de un género, mostrando sus entresijos, adopta una distancia crítica que le confiere cierta superioridad, toda vez que vuelve consciente al lector de la existencia de tales *artimañas* y de la posición de la obra paródica con respecto a la tradición" (Quesada, 2009: 73). Vinculado a este fenómeno destaca el juego por lo que implica de simulación en la develación de los artificios literarios. En una búsqueda de sentido más allá de la realidad literaria, Patricia Waugh considera que el factor lúdico metaficcional nos ayuda a averiguar "cómo jugamos nuestra realidad" (Quesada, 2009: 83). Sin embargo, lo paradójico del juego metaficcional, opina Quesada, radica en que "no hay reglas o, si las hay, no son del conocimiento del lector y, en ocasiones, tampoco de los personajes, percibiendo uno y otros esa generalizada anomia en la que es el azar, incontrolado e incontrolable por definición, el que parece regir el destino del mundo" (Quesada, 2009: 83).

De mayor relevancia es la recepción del lector en un texto metaficcional, que exige mayores competencias narrativas y una participación activa en el proceso de lectura. Las claves que identifican la lectura metafictiva residen en la indeterminación lingüística, la ambigüedad y la falta de objetividad referencial que dislocan el tradicional proceso de lectura. El desdoblamiento que a menudo lleva consigo la metaficción al introducir como nivel de lectura el relativo al proceso creativo de la propia obra literaria hace surgir una ficción del lector según la cual éste queda incluido en el texto como un personaje más. La atmósfera de incertidumbre con la que Volpi diseña sus novelas establece una paradoja en cuanto al lector ficcionalizado que, si bien en ningún caso coincide con el lector real, éste tiende a identificarse con él. Nos hallamos ante la figura del lector ideal o narratario, una segunda persona a quien se dirige el narrador y, como él, también ficticia. Gerald Prince, en su estudio sobre el narratario, establece como máxima que en ningún caso el lector real ha de ser confundido con éste: "El uno es real, el otro ficticio" (Prince, 1973: 153)[301]. Como tampoco hay que confundirlo con esa otra entidad literaria manejada por Volpi, el lector modelo de Umberto Eco, aquella construcción virtual para quien está pensada la obra y a quien el autor dota de las competencias necesarias para que actualice el texto y

[301] Prince, Gerald (1973), "El narratario", en Enric Sullá (ed.) (2001), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 151-162.

coopere de la forma prevista. Por lo tanto, la metaficción pone en juego (e interacciona) tres lectores en un mismo proceso de lectura: el real, el ideal y el modelo. Volpi, en la distinción entre el binomio ficticio narrador/narratario y el real autor/lector, los identifica y dota de una ambigüedad manifiesta el proceso de lectura y la recepción del texto, como veremos en las señales del narratario presentes en la *Trilogía*.

En el análisis textual de la metaficción en la *Trilogía* de Jorge Volpi se dan los recursos anteriormente citados, enmarcados en el discurso del narrador de cada novela. La revelación del artificio narrativo está presente en develaciones que informan al lector del carácter literario de la obra, en la que domina la recurrencia metafictiva y una estructura atomizada en varios niveles de ficción. Además, cobran relevancia las metalepsis como transgresión de dichos niveles y la superación del pacto narrativo con la ficcionalización del lector. Las obras que Quesada incluye en su estudio se caracterizan por ser metanovelas en la concepción más radical del término, situando a Macedonio Fernández como figura más extrema e influyente de la metaficción hispanoamericana. Sin embargo, a partir de los noventa la tendencia "se manifestará en pequeñas dosis, de tal modo que, más que de novelas autoconscientes, habría que hablar de atisbos de autoconsciencia que vetean las obras" (Quesada, 2009: 133), entre las que se incluye precisamente *En busca de Klingsor* de Volpi. Por último, mencionar que el conjunto de la *Trilogía* se adscribe a la noción de metaficción historiográfica de Linda Hutcheon reseñada por María D. Ramos:

> En la metaficción historiográfica, se mezclan el discurso histórico, la ficción y la teoría no sólo para transgredir los límites entre ficción e historia, y teoría y ficción, sino también para criticar los valores culturales, sociales y políticos de los grupos dominantes. La metaficción historiográfica continuamente oscila entre el pasado y el presente, lo fantástico y lo real, lo ficticio y lo histórico, lo oficial y lo apócrifo. El autor utiliza personajes ficticios así como figuras históricas y políticas para parodiar y criticar la veracidad de la versión histórica oficial. (Ramos, 2012: 48)

2.3.4.3.1. *En busca de Klingsor*, la paradoja de un mentiroso.

Si la metaficción se caracteriza por la presencia del artificio narrativo y su descubrimiento ante el lector, en *En busca de Klingsor* se inserta en la dinámica del juego propuesta por un narrador que desde el principio se revela como un mentiroso, interrumpiendo la condición de verosimilitud que pretende la obra mediante la búsqueda del enigmático Klingsor. La condición de artificio literario se manifiesta en algunos puntos, entre los que destacan las "Leyes del movimiento narrativo" con las que se inicia la novela. Enfocaré mi análisis según la propuesta de Tomás Regalado (2009: 379-399), quien afirma que tales leyes poseen una doble función en el relato: sirven de *salutatio* del

narrador al mismo tiempo que de *exordium* o *captatio benevolentiae*; además, la división entre leyes y sus correspondientes corolarios anuncian el guion que Gustav Links seguirá a lo largo de su narración, "la tensión entre subjetividad y objetividad" (Regalado, 2009: 383) existente entre la universalidad de sus leyes y el caos práctico que contienen los corolarios. En este sentido, la paradoja aparece en la presentación de la novela, en la que la primera ley, "Toda narración ha sido escrita por un narrador", adelanta ciertas constantes metafictivas. Links difumina las fronteras entre autor y narrador, entre realidad y ficción, y desafía las convenciones de una lectura tradicional al pretender unir los planos ficticio y extraliterario mediante la anulación de la oposición entre lector y narratario. La subjetividad quiebra el orden narrativo tradicional y si un narrador en primera persona crea "un mundo paralelo en el cual nos internamos por nuestra propia cuenta" (Volpi, 2004: 25), la realidad es que la objetividad pretendida desaparece ante la intencionalidad oculta del autor: "A mí siempre me ha parecido intolerable la mezquindad con la cual un escritor pretende esconderse detrás de sus palabras, como si nada de él se filtrase en sus oraciones o en sus verbos, aletargándonos con una dosis de supuesta objetividad" (Volpi, 2004: 25).

El carácter metaficcional de la novela se resuelve con la autoafirmación del narrador y la identificación con la realidad extraliteraria: "se concibe la ilusión de que un libro es un mundo paralelo en el cual nos internamos por nuestra propia cuenta. Nada más falso" (Volpi, 2004: 25). Links adopta el papel de narrador cuando en verdad es un personaje que se adueña de la función del autor en lo que se denomina falacia metatextual, "tendente a hacernos creer que lo expresado en uno de los niveles más externos del relato por un narrador que se reconoce como *narrautor* tiene mayor enjundia, cuando ciertamente no se trata más que de una nueva *visión*, de un personaje revestido con la máscara autorial" (Quesada, 2009: 251). Efectivamente, Links se presenta como "una persona de carne y hueso, idéntico a ustedes" (Volpi, 2004: 25), como "el autor de estas páginas" (Volpi, 2004: 26), e insta a sus lectores a "mirar la cubierta de este libro" (Volpi, 2004: 26) terminado en 1989. La paradoja en la que incurre se manifiesta al revelarse como un guía a través del relato, "un Serenius, un Virgilio viejo y sordo que se compromete, desde ahora, a dirigir los pasos de sus lectores" (Volpi, 2004: 26), y si anteriormente desvelaba la intencionalidad oculta de un autor, ahora implora a sus lectores por mantener el pacto narrativo: "lo único que pretendo es que ustedes confíen en mí y, por tanto, no puedo engañarlos haciéndoles pensar que yo no he existido y que no he participado en los trascendentales hechos que me dispongo a exponer" (Volpi, 2004: 26). Por lo tanto, la entidad metafictiva de *En busca de Klingsor* se actualiza ante un lector que debe "enjuiciar

activamente un sistema de signos en cuyo discurso interactúan elementos literarios y extraliterarios" (Regalado, 2009: 384) y presenta desde el inicio una estructura de cajas chinas simplificada en el siguiente esquema propuesto por Tomás Regalado (2009: 384):

	Plano extranarrativo	Plano narrativo
Emisor	Jorge Volpi	Gustav Links
Texto / discurso	*En busca de Klingsor*	Tratado
Receptor	Lector	Narratario

El artificio literario queda expuesto ante un lector que también es desdoblado al aparecer la figura del narratario incluida en el plural "ustedes" interpelado por Links. Si éste proponía anteriormente mantener el pacto narrativo, la existencia de un lector ideal "predispone a la desconfianza, a la ruptura casi irreversible del pacto narrativo" (Quesada, 2009: 280). Tal ruptura se agrava en la segunda ley, "Todo narrador ofrece una verdad única", en la que Links utiliza como metáfora literaria la denominada "Ecuación de Schrödinger", "según la cual todo observador modifica sustancialmente la materia observada durante el proceso de análisis" (Regalado, 2009: 384). Esta "teoría de la verdad" (Volpi, 2004: 27), así definida por Links, justifica científicamente el punto de vista subjetivo adoptado en la novela y la rotundidad del narrador cuando afirma lo siguiente: "La verdad es *mi* verdad, y punto. […] Puedo resultar intolerable, faltoso, incluso embustero, pero no por voluntad propia sino por una ley física que no puedo sino obedecer. No tengo, entonces, por qué pedir disculpas" (Volpi, 2004: 27-28)[302].

La tensión reinante entre realidad y ficción en el contexto metaficcional se hace patente en la tercera ley, "Todo narrador tiene un motivo para narrar", en la que se defiende la existencia de una motivación autorial subyacente al proceso creativo. En un principio, Links se asume como criatura ficticia en oposición de un referente extraliterario precisado en el texto: "yo no soy responsable de la incertidumbre que existe fuera de estas páginas" (Volpi, 2004: 28), mientras que a continuación se contradice a sí mismo al posicionarse como autor frente a la identidad ficticia de los personajes novelescos: "los hombrecillos que aparecen bosquejados con tinta tampoco son criaturas similares a nosotros" (Volpi, 2004: 28). De nuevo la estructura metafictiva se descubre ante un lector también ficcionalizado y descentra el proceso de lectura mediante la puesta en escena de la

[302] Tomás Regalado indica que la adecuación de la teoría de Schrödinger se corresponde con los "conceptos del *Reader's Response Theory*, según los cuales el lector (sujeto) completa el proceso de significado procedente de la voz narrativa (objeto), permitiendo a Links justificar cualquier subjetividad inherente a los hechos narrados". (Regalado, 2009: 384)

subjetividad de Links y la anulación de la verdad. Asumida la condición de mentiroso del narrador, la lectura que Links propone se equipara a la de una "investigación científica" (Volpi, 2004: 28) en la que los lectores deben descubrir las motivaciones ocultas del narrador; es decir, nos encontramos ante la lectura como "desafío" y "juego" (Volpi, 2004: 29), aspecto esencial en la metaficción que, a diferencia de la ficción, acepta la explicitación de lo lúdico y abre un horizonte de expectativas para el lector: "Es la nueva cláusula añadida al pacto narrativo, que resalta la artificiosidad de la novela, pero sin alterar su sustancia ni su funcionamiento. No necesitamos ya la *suspensión de las condiciones de verdad* para *creer* en la ficción narrativa; la sabemos ficción, pero el juego funciona y nos divierte igualmente" (Gil González, 2001: 80).

Líneas más arriba explicité la paradoja del juego metaficcional expuesta por Quesada sobre la ausencia de reglas y la irrupción del azar como gobernador del destino del mundo literario y extraliterario. La identidad lúdica del texto se autoafirma desde la cita preliminar de Schrödinger[303], en la que el juego se relaciona con la investigación científica y ésta con los misteriosos designios que rigen la vida del ser humano. La existencia del azar se verifica en el poder demiúrgico de quien dispone el juego y oculta las reglas. La novela y la actitud de Links como narrador son la proyección literaria de esa concepción existencial basada en la incertidumbre de la que el protagonista de *En busca de Klingsor* hace gala, al mismo tiempo que se justifica:

> Si, de acuerdo con el Teorema de Gödel, cualquier sistema axiomático contiene proposiciones indecidibles; si, de acuerdo con la relatividad de Einstein, ya no existen tiempos y espacios absolutos; si, de acuerdo con la física cuántica, la ciencia ya sólo es capaz de ofrecer vagas y azarosas aproximaciones del cosmos; si, de acuerdo con el principio de incertidumbre, la causalidad ya no sirve para predecir el futuro con certeza; y si los individuos particulares sólo poseen verdades particulares, entonces todos nosotros, que fuimos modelados con la misma materia de los átomos, estamos hechos de incertidumbre. Somos el resultado de una paradoja y de una imposibilidad. Nuestras convicciones, por tanto, son necesariamente medias verdades. Cada afirmación equivale a un engaño, a una demostración de fuerza, a una mentira. *Ergo*, no deberíamos confiar ni siquiera en nosotros mismos. (Volpi, 2004: 440-441)

[303] Recordémosla: "La ciencia es un juego, pero un juego con la realidad, un juego con los cuchillos afilados… Si alguien corta con cuidado una imagen en mil trozos, puedes resolver el rompecabezas si vuelves a colocar las piezas en su sitio. En un juego científico, tu rival es el Buen Señor. No sólo ha dispuesto el juego, sino también las reglas, aunque éstas no sean del todo conocidas. Ha dejado la mitad para que tú las descubras o las determines. Un experimento es la espada templada que puedes empuñar con éxito contra los espíritus de la oscuridad pero que también puede derrotarte vergonzosamente. La incertidumbre radica en cuántas reglas ha creado el propio Dios de forma permanente y cuántas parecen provocadas por tu inercia mental; la solución sólo se vuelve posible mediante la superación de este límite. Tal vez esto sea lo más apasionante del juego. Porque, en tal caso, luchas contra la frontera imaginaria entre Dios y tú, una frontera que quizás no exista. Erwin Schrödinger". (Volpi, 2004: 9)

Las “Leyes del movimiento narrativo” son el documento metafictivo de *En busca de Klingsor* y prácticamente el único que desvela ante el lector el artificio literario de la novela. No obstante, a lo largo de ésta existen indicios metaficcionales, semiocultos por el narrador para mantener la aparente verosimilitud de su discurso. A lo largo de este trabajo ya he reflejado el carácter ficcional de Bacon e Irene, constructos de la imaginación de Links y cómo éste interfiere subjetivamente para dirigir el decurso de los hechos e imponer su propia versión. Planteado el misterioso caso de la identidad de Klingsor y puesta en marcha la investigación para seguir sus huellas, Links implica a Heisenberg como científico responsable del programa atómico alemán. El capítulo “Werner Heisenberg, o de la tristeza” resulta revelador en cuanto al ejercicio creativo del narrador y su interesado punto de vista; en una de las escenas más significativas de la obra, Bacon se entrevista con el científico alemán sin la presencia de su asesor en la investigación –“Quizás ésta fuera la razón por la cual Bacon olvidó decirme que había acordado una cita con el físico” (Volpi, 2004: 304)–. Durante la descripción homodiegética del encuentro, Links trasvasa su papel de narrador testimonial y autodiegéticamente se adueña de la descripción mediante la introducción en el discurso de juicios de valor claramente subjetivos: “Cualquier cosa que dijera podía ser utilizada en su contra”, “el eufemismo era de lo más burdo; hubiese debido ser claro y decir *durante el régimen nazi*”, “Bacon exageraba sus modales” o “en el atildado fraseo de Heisenberg podía advertirse una nota de desprecio” (Volpi, 2004: 306). Esta circunstancia metaficcional se actualiza en la entrevista posterior entre Links y Bacon, en la que el primero simula ante su *doppelgänger*: “Bacon continuaba disculpándose por su falta de educación mientras yo continuaba representando mi papel de amigo ofendido” (Volpi, 2004: 315). Respecto a Bacon, Links aparece como narrador en otro momento, en el que justifica el recuento biográfico del científico norteamericano; recuérdese que tales capítulos son denominados “hipótesis” y que si aparecen en el “tratado” de Links es porque Bacon le dio cuenta de su pasado.

Por otro lado, la develación de la literariedad del texto se evidencia en la autorreflexividad narrativa, según la cual la novela finge construirse ante el lector; es el mecanismo que Links utiliza en este pasaje, en el que de nuevo se dirige al narratario como construcción metafictiva: “Intento concentrarme para ofrecer una primera frase que alcance a retratarme, un inicio inquietante que despierte la curiosidad, un golpe de efecto capaz de atrapar a mis lectores: por desgracia, no lo consigo” (Volpi, 2004: 140). Asimismo, la experiencia del encierro como determinante en la redacción influye en el aspecto metaficcional de la obra y en la apelación a una segunda persona, Natalia, que desvirtúa las

cuestiones de calado filosófico al mismo tiempo que sirve de justificación personal del narrador:

> no he podido hacer otra cosa sino meditar sobre las oscuras coincidencias que me salvaron de la muerte y sobre aquellas otras, más turbias, que me condenaron a esta larga vida de encierro. En ocasiones pienso que ha sido la pena más adecuada para mí. A fin de cuentas, querida Natalia, me ha permitido recordarte sin tregua y pedirte perdón, día a día, hasta la muerte. (Volpi, 2004: 551)

Finalmente, la dicotomía autor/narrador y la confrontación entre las realidades literaria y extraliteraria tienen lugar por última vez en la novela en la "Nota final" introducida por Jorge Volpi, en la que se insiste en la identidad plenamente ficticia de *En busca de Klingsor* y, por consiguiente, de su narrador: "A pesar de la opinión contraria de Gustav Links, este libro es, fundamentalmente, una novela. Si bien es cierto que la mayor parte de los hechos que se mencionan en él, tanto históricos como científicos, se basan en fuentes reales, el punto de vista del narrador siempre es ficticio" (Volpi, 2004: 553). En definitiva, las estrategias metafictivas de la primera novela de la *Trilogía* de Volpi están encaminadas a quebrar el equilibrio entre objetividad y subjetividad mediante la apropiación de Links de la voz autorial de la novela. Si bien su intervención en el discurso se da en menor medida que en *El fin de la locura* y *No será la Tierra*, las "Leyes del movimiento narrativo" que presentan la obra "determinan el proceso de lectura desde el principio" (Regalado, 2009: 385) e instauran el principio de incertidumbre y la imposibilidad de aprehender la verdad como temáticas centrales. El lector, a quien se le exige una alta competencia, resulta ser un "investigador" frustrado, cuando no engañado, por un narrador que en realidad no esconde su condición de mentiroso. Si las primeras leyes respaldan su punto de vista como autor e instauran su verdad, las segundas, "Leyes del movimiento criminal", son un testimonio de su culpa y de la consciente manipulación de la realidad, sobre todo en afirmaciones como la siguiente: "Si uno asesina a alguien […] procura paliar su culpa con una versión de los hechos que lo redima o, por el contrario, intenta escapar de la historia, perderse en el anonimato de quienes callan. Pero aun ese silencio es *su* verdad" (Volpi, 2004: 223-224). El fingimiento y la simulación son los elementos con los que Links tiñe su voz metafictiva y, en última instancia, el lector acaba siendo una víctima más del narrador. Así pues, según las últimas leyes, "Leyes del movimiento traidor", la mentira, el engaño y la traición son las señas de identidad del discurso de Gustav Links como voz autodiegética de *En busca de Klingsor*:

> El engaño anida en nuestras mentes y en nuestros corazones como un parásito en el cuerpo de su víctima. Mentimos por las razones más impensadas: para obtener

> ventajas y para defendernos de los ataques, para resguardarnos y para exhibirnos, para lastimar a nuestros enemigos y para proteger a quienes amamos. Y a veces mentimos sólo por costumbre, porque, inmersos en el vacío del cosmos, ya ni siquiera sabemos quiénes somos; porque la verdad es sólo un espejismo; porque no conocemos otro territorio que el de la falsedad… Si yo mismo no sé si miento, ¿cómo han de saberlo los otros? (Volpi, 2004: 441)

2.3.4.3.2. La parodia metafictiva en *El fin de la locura*.

El elemento metafictivo de *El fin de la locura* se caracteriza por la parodia de la labor creativa, editorial y crítica del universo literario, representada por la caricatura del protagonista, Aníbal Quevedo. Muchos de los elementos metafictivos analizados aparecen en las páginas de la novela, claramente influenciada por la herencia cervantina y el tamiz de la obra de Borges. La dedicación del narrador a la labor literaria y crítica facilita la incorporación del nivel metaficcional, en el que cobran relevancia la construcción del texto, la autoconciencia de los personajes o una estructura de cajas chinas de mayor complejidad que en la novela anterior, *En busca de Klingsor*. Si en ésta la existencia del tratado de Links parece sugerirse al comienzo, en *El fin de la locura* la mezcla de los planos narrativo y extraliterario va más allá de la mera sugestión al crear una serie de correspondencias que dificultan la recepción de la obra ante un lector sometido a la mayor de las incertidumbres.

Aunque la fragmentación del texto dificulta su comprensión, Aníbal Quevedo se erige como voz autodiegética del discurso desde la carta inicial. La introducción de voces ajenas a la suya es el primer elemento que distorsiona la lectura, pero la primera señal que apunta hacia la concepción metafictiva de la novela la encontramos en dos notas a pie de página del editor: "1. Según el crítico Juan Pérez Avella, algunos de sus antiguos camaradas en la Izquierda Proletaria, sospechaban que fue el propio Quevedo quien denunció a Pierre por el crimen de los farmacéuticos. Ver *Olvidar a Quevedo*, p. 98 (*N. del E.*)" (Volpi, 2003: 178) y "2. Según Pérez Avella, Quevedo confunde o trastoca los tiempos a su favor. Si sus dudas hacia el sistema cubano datan de la época del 'caso Padilla' (1971), no se explica por qué su rompimiento público con Cuba no se produjo hasta bien entrados los años ochenta. *Op. cit.*, p. 281. (*N. del E.*)" (Volpi, 2003: 224). Al lector le surge la duda sobre la autoría de tales notas: ¿corresponden a un autor real, al editor de Jorge Volpi? ¿O se trata más bien de un personaje perteneciente a la ficción? En este último caso, las notas pierden su esencia paratextual e informativa y se incorporan a la ficción cumpliendo una función determinada, en esta ocasión, paródica: "repiten irónicamente un modelo de escritura proveniente del ámbito de la erudición, con la

peculiaridad de que su contenido, pese al formato, pertenece a la ficción" (Quesada, 2009: 204).

En la primera parte de *El fin de la locura* ésta es la única marca que hace referencia a la naturaleza metafictiva del relato. Sin embargo, en la segunda parte Volpi desarrolla la estructura metaficcional mediante la parodia "autobiográfica" de Aníbal Quevedo sobre Roland Barthes. Me refiero al capítulo "Quevedo por Quevedo" que, como sabemos, remite a la obra *Roland Barthes por Roland Barthes*, y en la que se aprecian ciertos elementos metafictivos que conviene reseñar. Este capítulo se centra en el arte y la reflexión que suscita acerca de su utilidad, siempre en el marco contextual de la intelectualidad de izquierdas del mundo francés de la segunda mitad del siglo XX. Los códigos textuales de los estructuralistas representados en la novela son deconstruidos en el universo desequilibrado de Aníbal Quevedo que, como sus modelos, encuentra en la literatura y la crítica una forma de abismarse a la realidad.

Si en *En busca de Klingsor* Tomás Regalado señalaba el cuestionamiento implícito de la creación literaria, en *El fin de la locura* tal cuestionamiento alcanza el nivel académico y tradicional de la llamada crítica literaria del universo del libro. El "Crítico Ejemplar" de Quevedo, Juan Pérez Avella, del que es evidente su influencia quijotesca, es concebido por el protagonista como un "escabroso personaje", su "sombra", una "negra silueta" al que califica de "Caballero de los Espejos" (Volpi, 2003: 265) y que inunda la última parte de la novela con reseñas de las diferentes creaciones de Quevedo en una serie titulada "Peor libro del año". La competencia del lector ha de ser máxima para establecer los nexos que relacionan el plano narrativo con el extraliterario en las alusiones paródicas de Juan Pérez Avella. Destaca, por ejemplo, la reseña publicada en *Nexos* en diciembre de 1984 sobre el volumen de Quevedo, *Elogio de Sacher-Masoch*, en la que se alude a la dicotomía entre universalismo y localismo como uno de los ejes identitarios de la literatura hispanoamericana y, sobre todo, mexicana: "es el único escritor mexicano capaz de entregarnos cada año un libro diferente sobre un tema radicalmente distinto del anterior. En su caso, por desgracia, esto no debe ser entendido como un elogio. Nada más alejado del talento de Quevedo que la universalidad" (Volpi, 2003: 360). La parodia del crítico Pérez Avella alcanza su punto álgido en el artículo de diciembre de 1988 en *Vuelta* a propósito de la obra de Quevedo *Meditaciones sobre Dulcinea*, una nota escueta en la que declara no saber qué decir sobre "este extraño libro" (Volpi, 2003: 431). La ironía en este fragmento reside en que la crítica literaria no se realiza en base a una lectura de la obra en cuestión, sino que el crítico imagina la mala calidad de la obra, reflexión sustentada en el uso del

verbo “intuir” y la locución verbal “ha de ser” con referencia probable: “Sólo intuyo que, como todas las obras de su autor, ha de ser pésima” (Volpi, 2003: 431). La parodia motivada por el discurso metaficcional se extiende a la crítica literaria en la descalificación de los textos del protagonista y por sí mismas, estas reseñas constituyen un referente metatextual significativo que excede las páginas de la novela y remite a un ámbito de sobra conocido por Jorge Volpi, la esfera intelectual y crítica mexicana.

Ya he mencionado líneas más arriba la existencia de un editor como primer indicio metatextual de *El fin de la locura*. En este tercera parte será el propio Aníbal Quevedo el que proporcione los datos más relevantes acerca de la identidad de dicho editor, del que especifica, a propósito de una crítica en su contra, quién es y su existencia “real” en el universo literario del que forma parte: “Como puede comprobar cualquiera que visite la tumba de mi primer editor en el cementerio municipal de Guadalajara, es radicalmente falsa –y vil– la afirmación de mi Crítico Ejemplar según la cual Andrés Quezada nunca existió y yo soy el verdadero dueño de las Ediciones Rocinante” (Volpi, 2003: 296). De nuevo, la difuminación de los límites entre realidad y ficción aparece como elemento desestabilizador del proceso de lectura y complica la imagen que el lector tiene del editor. Más aún, el descentramiento al que induce continuamente la novela se agrava con la autorreflexividad de Quevedo como personaje, que se sabe integrante del relato a pesar de que para él “dicha autoconsciencia no […] constituya un problema de índole existencial” (Quesada, 2009: 234). Me refiero a uno de los fragmentos más decisivos en cuanto a la metaficción se refiere, en el que el protagonista se autoafirma ficticio como su modelo narrativo, Don Quijote:

> Sigo las andanzas de Balzac y de Sarrazine, su ambiguo personaje, la única realidad que me resta. Como él, yo tampoco existo, sólo soy un personaje, un sujeto medroso y extraviado. Un hombre que, como Don Quijote, se ha vuelto loco por los libros. Un desaforado caballero andante que, al ser incapaz de salvar a su dama, ha optado por vejarla. No me queda sino reconocer que soy una pieza literaria –una *pésima* pieza literaria, habría corregido mi Crítico– y que, como sostiene Barthes, por desgracia no existo allá afuera, en el mundo, sino sólo aquí, tan lejos de tus labios, en las páginas de este libro. (Volpi, 2003: 309)

Otro de los recursos metafictivos de los que hace gala la novela es la develación del proceso creativo, la novela que parece ser escrita ante los ojos del lector y que se adscribe al concepto manejado por Catalina Quesada de ‘self-begetting novel’ (2009: 306). En diferentes párrafos a lo largo de la estructura inconexa del capítulo “Quevedo por Quevedo” se refiere la escritura en curso del libro. Así, lo que motiva su escritura es una reacción de Quevedo ante Pérez Avella, al que acusa de no mencionar a Claire en su

biografía cuando ella es una de las personas más importantes en la vida del psicoanalista mexicano. Según afirma él, esta ausencia es en realidad una venganza que le motiva a "escribir estas páginas" (Volpi, 2003: 268), las mismas que el lector tiene en sus manos. Asimismo, en varias ocasiones se explicitan conversaciones entre Josefa y Quevedo acerca de la escritura del libro, como por ejemplo: "Para que los críticos no digan que este libro no tiene *sabor local*" (Volpi, 2003: 272), o cuando discuten sobre el carácter de la obra: "Yo *no* estoy escribiendo mi historia con Claire. Simplemente la vivo", afirmación que merece una respuesta concreta de Josefa: "Quieres convertirla en *tu* personaje. Es tu forma de vengarte de ella. De controlarla al fin" (Volpi, 2003: 285). La falacia metatextual se materializa ante el lector y los personajes parecen controlados por el discurso de Quevedo que disuelve la frontera entre la realidad y la ficción. Esta particularidad se manifiesta en expresiones de Josefa como la siguiente: "lo único que vas a conseguir es que los críticos digan que lo peor de este libro son tus escenas de amor" (Volpi, 2003: 289)[304], afirmación que remite a una de las críticas que Jorge Volpi recibió sobre *En busca de Klingsor*, en concreto la de Eloy Urroz, quien por ejemplo califica las escenas íntimas entre Bacon e Irene como "desafortunadamente no de lo mejor de la prosa volpiana", "penosa sensación de artificialidad", "fracaso" e "inaceptable" (Urroz, 2000: 251)[305]. Por último, Josefa le realiza una crítica sobre la ambientación parisina de la obra, recordándole la cantidad de novelas latinoamericanas que se desarrollan en la capital francesa[306]:

> –El gran problema de este libro es que la mayor parte de la acción se desarrolla en París –me sanciona Josefa–. ¿Sabes cuántas novelas latinoamericanas se sitúan en esta ciudad? Centenares, Aníbal, centenares…
> –¿Y qué quieres que haga, Josefa? ¿Qué me vaya a vivir a Varsovia o a Bogotá para no incomodar a los críticos? ¿No te parece una concesión suficiente el que yo sea mexicano? (Volpi, 2003: 305)

[304] En uno de los fragmentos Quevedo insiste en el por qué de su escritura: "¿Qué se ha resquebrajado? ¿Nuestro acuerdo? ¿Nuestro amor? ¿Nuestra *complicidad*? Quizás sólo ocurre que, al escribirte, poco a poco me libro de ti". (Volpi, 2003: 298)

[305] Reproduzco la crítica entera: "Está de más decir que, a lo largo de este libro segundo, cada entrevista se verá aderezada por largos pasajes de salvaje erotismo, desafortunadamente no de lo mejor de la prosa volpiana, quien (como en sus anteriores libros) falla al no lograr sustraer a sus lectores de lo que no es sino una penosa sensación de artificialidad. En el caso de *En busca de Klingsor*, el desafío impuesto fue aun mayor y el fracaso asimismo: unir largas charlas entre Irene y Bacon sobre física y matemáticas, al tiempo que ambos retozan y se besan en la cama destartalada de un edificio semiderruido de Gotinga. El resultado es, pues, de una falta de naturalidad que sólo podemos justificar desde un punto de vista: recordando que todo lo escribe Links y que, por supuesto, no es otra que su mala leche la que noveliza estos interminables coitos científicos. Empero, este pretexto narrativo resulta inaceptable". (Urroz, 2000: 251)

[306] La respuesta de Quevedo supone en sí misma una crítica de su creador, Volpi, hacia la crítica literaria de México en relación con la publicación de *En busca de Klingsor*, una novela que fue denostada en su país por carecer de rasgos locales, tanto en su ambientación espacial como en sus personajes.

El recurso de la metaficción en la novela adquiere una función determinada, a juzgar por el uso que Volpi le da a la revelación del proceso creativo en los ejemplos anteriores, que no es otra sino parodiar cuestiones ya tratadas por la crítica en su país en relación al tratamiento o no de temáticas o motivos autóctonos. Sabido es que *En busca de Klingsor* no gozó del beneplácito de la crítica en su país y que el conflicto entre localismo y cosmopolitismo perjudicó la recepción crítica de su novela[307]. Pero la habilidad de Volpi le permite incorporar tal circunstancia a la segunda novela de la *Trilogía* y parodiar dicho conflicto mediante una reflexión metafictiva entre el narrador y su asistente.

En vista de lo anterior, la estructura de *El fin de la locura*, al igual que la primera novela, se organiza según la fórmula metaficcional de las cajas chinas y, al contrario que aquélla, existe un fragmento en la última parte que corrobora tal disposición. Para ilustrarlo he dejado para el final la postrera reseña de Pérez Avella sobre la obra póstuma de Quevedo, '*El fin de la locura*', publicada por Seix Barral en 2003 y editada por Jorge Volpi. La parodia, como se ve, alcanza la máxima maestría en la unificación de realidad y ficción y el desdoblamiento de Jorge Volpi como personaje literario. La revelación de que Volpi, como ente ficcional, es el autor de las notas presentes en el texto eleva la confusión del lector, inmerso en la ruptura de los códigos narrativos formales más tradicionales. Pero la alusión es trascendida por la autoparodia del autor convertido ahora en personaje, puesto que Pérez Avella descalifica la edición de Jorge Volpi mediante expresiones como "ahora el *doctor* Volpi nos entrega este remiendo", "escritor tan mediocre" o "la pésima edición de Volpi en nada ayuda a apreciar el estilo de Quevedo" (Volpi, 2003: 451-452).

Regresando al texto de Pérez Avella, éste describe '*El fin de la locura*' de Quevedo como una clásica narración de un escritor hispanoamericano de izquierdas que se encuentra en París. El diálogo metafictivo se materializa al final de la novela mediante esta calificación del crítico Pérez Avella, pues éste es precisamente uno de los reproches que Josefa le realiza a Quevedo durante el desarrollo de la escritura, como he indicado anteriormente. Pero la explosión de recursos metafictivos no termina aquí; el análisis de

[307] "Ha sido una constante desde los cincuenta, de hecho, la dualidad en la tradición hispanoamericana, en torno a las dos posturas: el acercamiento a la novela como reflejo de la identidad de Hispanoamérica a través de su lenguaje, temática y ambientación geográfica y, por el otro lado, la idea de una novela igualmente hispanoamericana que no se refiere necesariamente a su realidad inmediata, abandona las particularidades lingüísticas y amplía sus perspectivas a mundos ajenos al contexto social y geográfico del escritor" (Regalado, 2009: 78). En *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura* Regalado analiza la recepción crítica que tuvo Jorge Volpi junto con sus compañeros del Crack mexicano. Asimismo, la base de su trabajo se asienta en la concepción novelística de Volpi dentro de una tradición esencialmente rupturista en Hispanoamérica superando viejos debates críticos sobre localismo y universalismo.

Pérez Avella sobre '*El fin de la locura*' quevedesco resume desde un punto de vista negativo cada una de las claves temáticas de *El fin de la locura* volpiano, procedimiento relacionado con el término 'mise en abyme' de André Gide y el reflejo especular de un plano narrativo sobre otro. Esta es la técnica que Volpi aplica a la estructura de la novela como relato metaficcional en el momento en el que Pérez Avella detalla aspectos de la lectura realizada, como el regreso de Quevedo a México y la "engañosa" crónica que realiza de la vida política y cultural del país: "Se requeriría una paciencia ilimitada para establecer qué capítulo es peor: el psicoanálisis de Fidel Castro (!), la torpe incursión de Quevedo en el Chile de Allende […], su encuentro filosófico en la Selva Lacandona con el ineludible subcomandante Marcos o sus mezquinos retratos de figuras señeras de nuestras letras" (Volpi, 2003: 451-452). Ni siquiera la identidad del Crítico Ejemplar escapa a la caracterización metafictiva de la novela y a la anulación de la oposición realidad/ficción en el momento en el que Pérez Avella también es convertido en personaje narrativo: "Para colmo, el autor piensa que al incluirme como personaje de su libro –con un nombre que no es el mío, por supuesto– logrará ahuyentar mis estocadas" (Volpi, 2003: 452). En este sentido, el esquema narrativo de Tomás Regalado utilizado en el caso de *En busca de Klingsor* se puede actualizar en *El fin de la locura* anotando la complejidad que entraña la inclusión de Jorge Volpi como personaje en su novela:

	Plano extranarrativo	Plano narrativo
Emisor	Jorge Volpi	Autor: Aníbal Quevedo
		Editor: Jorge Volpi
Texto / discurso	*El fin de la locura*	*'El fin de la locura'*
Receptor	Lector	Narratario[308]

No obstante, cabe destacar que el contenido metafictivo no termina al concluir la novela, sino que la "Tabula gratulatoria" final forma parte de '*El fin de la locura*' de Quevedo. En ella Jorge Volpi como personaje y editor incorpora una serie de agradecimientos y una extensa bibliografía que se revela ficticia por las referencias existentes de Aníbal Quevedo que, al igual que las notas a pie de página, pierden su naturaleza informativa trasladando su sentido a la función paródica que cumplen dentro de la ficción:

[308] Incluyo la etiqueta del narratario a pesar de que en la novela no existe ninguna alusión directa hacia la figura del lector ideal. Sin embargo, aceptado el nivel metaficcional de la novela, considero necesaria la presencia de dicho elemento en el esquema general propuesto.

Jorge Aguilar Mora, “Sobre cómo Aníbal Quevedo irrumpió una tarde en el seminario de Roland Barthes”, *unomásuno*, 14 de noviembre, 1989.

Basilio Baltasar, ed., *Aníbal Quevedo ante la crítica*, Bitzoc, Mallorca, 2003.

Ricardo Chávez Castañeda, *Yo fui alumno de Aníbal Quevedo*, ENEP-Acatlán, México, 2003.

Fabianne Dumonlet, “*Tel Quel* et *Tal Cual*”, *Le Monde des livres*, París, 8 de octubre, 2003.

Carlos Fuentes, “Aníbal Quevedo, o la Crítica de la lectura”, *El País*, 13 de noviembre, 1989.

Adolfo García Ortega, *Aníbal Quevedo y España*, Ollero y Ramos, Madrid, 2003.

Vicente Herrasti, *Gorgias y Foucault*, Planeta, México, 2003.

Antonia Kerrigan, “¿Por qué no quise representar a Aníbal Quevedo?”, *¿Qué leer?*, Barcelona, marzo, 2003.

Enrique Krauze, “El melodrama mexicano de Aníbal Quevedo”, *Vuelta*, México, diciembre, 1989.

Gerardo Laveaga, “La muerte de Aníbal Quevedo fue accidental”, *Boletín del Instituto Nacional de Ciencias Penales*, INACIPE, México, mayo de 2003.

Carlos Monsiváis, “La triste figura de Aníbal Quevedo”, *La Jornada*, 14 de noviembre, 1989.

Guadalupe Nettel, *Structuralisme zen*, Actes sud, Arles, 2003.

Ignacio Padilla, *Cómo ser marxista y católico*, Jus, México, 2003.

Pedro Ángel Palou, ed., *La correspondencia de Aníbal Quevedo y Juan Gavito*, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Puebla, 2003.

Octavio Paz, “El otro Buscón”, *Vuelta*, México, diciembre de 1989.

Juan Pérez Avella, *Olvidar a Quevedo*, Edición de autor, México, 1989.

Aníbal Quevedo, *Obra completa*, Christopher Domínguez, ed., 8 volúmenes, FCE-Fundación Aníbal Quevedo, México, 1990-1994.

Alberto Ruy Sánchez, “La erótica del pensamiento: la desnudez de Aníbal Quevedo y Roland Barthes”, *sábado* de *unomásuno*, 17 de noviembre, 1989.

Guillermo Sheridan, “Contra Lacan, Barthes, Foucault, Althusser, Quevedo, Volpi y todos los demás”, *Letras Libres*, abril, 2003.

Martín Solares, *El París de Aníbal Quevedo. Viajes en metro por una capital intelectual*, Tusquets, México, 2003.

Eloy Urroz, *Elogio de mi diván*, Editorial Colibrí, México, 2003.

El uso de la metaficción en *En busca de Klingsor* le permitía a Jorge Volpi distorsionar la oposición entre objetividad y subjetividad y cuestionar la creación literaria en el uso de técnicas, recursos y procedimientos. En *El fin de la locura* entiendo que ese cuestionamiento se perfecciona gracias a la parodia, no de una obra en cuestión, sino de una forma de entender la literatura y todo aquello que la rodea. Si la parodia resulta ser "una de las estrategias metafictivas más habituales" (Quesada, 2009: 73) y tiende a romper las estructuras narrativas (Waugh, 1984: 31), su aplicación a la segunda novela de la *Trilogía* trastoca los principales puntos en los que interviene: revela la condición fictiva del relato, difumina las fronteras entre el universo narrativo y el extraliterario, implica al lector en una controversia sobre la escritura, atomiza la estructura en diferentes niveles especulares e introduce la crítica en el discurso respecto del elemento parodiado, que no es otro sino la función de la crítica literaria y el encasillamiento de motivos y temáticas. La doble referencialidad del autor/editor Jorge Volpi o del crítico Pérez Avella, convertido dos veces en personaje literario, refleja la artificiosidad de *El fin de la locura* como 'mise en abyme' y constituye el elemento paródico más relevante de la novela. Y es que ya lo advertía Volpi al comienzo de la obra: "Este libro es una obra de ficción. Cualquier semejanza con la realidad es culpa de esta última" (Volpi, 2003: 10).

2.3.4.3.3. *No será la Tierra,* la recreación metafictiva del reportaje periodístico.

Como última novela de la *Trilogía*, *No será la Tierra* viene a perfeccionar ciertos rasgos metafictivos de las dos obras anteriores, como son la relación entre ficción y realidad y la complejidad que alcanza la estructura en 'mise en abyme' en esta novela en particular. Vinculados a estos efectos metaficcionales se añaden otros, entre los que destaca la simulación de reportaje periodístico, incluidas las fuentes que lo apoyan, y la negación del narrador de la identidad fictiva de la obra en construcción. Además, la carga autodiegética que acompaña al discurso se especifica en el uso de la metalepsis y la develación del artificio creativo, concebido éste como paradoja de la conciencia del personaje de saberse periodista, pero no escritor.

La naturaleza metafictiva de *No será la Tierra* se especifica en sus inicios, cuando se manifiesta la estructura de cajas chinas que condiciona desde el principio la recepción de la novela. Me refiero al momento en el que a Yuri se le notifica su condena por el

asesinato de Éva Halász y pretende expiar su culpa mediante el ajuste de cuentas que la escritura le posibilita: "Quince años para escribir un libro, el único libro que valdría la pena, no una novela ni un reportaje, tampoco una confesión o unas memorias, sino un ajuste de cuentas. Quince años para escribir *No será la Tierra*" (Volpi, 2006: 45). La negación del carácter ficcional de la obra por parte de su narrador y el rechazo que siente éste ante la etiqueta de 'novelista' –"Pero como yo ya no soy novelista (me resisto a seguir siendo un farsante)" (Volpi, 2006: 46)– no eliminan la condición literaria de la novela, puesto que el "metadiscurso no exige la suspensión de las condiciones de verdad, pues tiende a reconstruir en el lector la imagen del autor real del discurso" (Gil González, 2001: 82). Según esta afirmación y, a pesar de la declaración de Yuri, la redacción está pensada como un reportaje periodístico, de la misma forma que *En busca de Klingsor* es el tratado científico de Links o *El fin de la locura* el ensayo crítico de Aníbal Quevedo. Para apoyar esta idea me baso en el desarrollo del discurso del narrador y el papel de periodista que cumple en la obra; como ya sabemos, Yuri trabajó en Rusia como corresponsal de la revista *Ogoniok* y posteriormente en la cadena de televisión *NTV*, además de alcanzar la popularidad internacional mediante sus libros de denuncia sobre Afganistán, la desecación del mar de Aral y los oligarcas rusos. La madeja de conexiones, lugares y personajes que intervienen en '*No será la Tierra*' como obra de Yuri forman parte de una investigación sobre la desmembración de la Unión Soviética, de la que él es testigo directo en calidad de informante de la misma. Su labor como periodista continúa tras la llamada de Irina, que denuncia a su marido Arkadi y le sirve de fuente informativa al periodista para trazar las líneas que unen al importante político de la Unión Soviética con la corrupción y el tráfico de influencias que la apertura al capitalismo trajo consigo. Ese contacto es el que posibilita que Yuri se relacione con los demás personajes, como si fuera el conector de un sistema de redes, y que conozca a su amante Éva, a la que acaba asesinando.

Durante la novela existen varias marcas textuales que evidencian la concepción del relato como uno más de los reportajes de Yuri. En estos es habitual la consulta de fuentes y el acceso a documentación que respalde el texto, circunstancia que encontramos en la descripción del pasado de Arkadi, sobre todo un pasaje concreto de reminiscencias cinematográficas: "Recordemos la escena: Arkadi […] se desplaza a través de una llanura amarillenta. Contempla el horizonte y, como en una película de Eisenstein, de pronto se siente iluminado por la grandeza de su entorno, la enormidad rusa que lo sobrepasa, lo envuelve y lo devora" (Volpi, 2006: 55). Metafictivamente Yuri reconoce que tal escena "proviene de las memorias escritas por Arkadi más de medio siglo después y, si bien el

pasaje se halla impregnado de romanticismo, transmite un rasgo central de su carácter: la ambición" (Volpi, 2006: 55). Posteriormente, con motivo de la disidencia del científico ruso y su encarcelamiento, otra de las fuentes manejadas por Yuri es la *Crónica de acontecimientos actuales*, manual en el que se detallan los acontecimientos relacionados con la disidencia soviética y a través de la cual tenemos noticia del fatal veredicto del juicio de Arkadi. Tampoco debe olvidarse uno de los elementos metaficcionales de la novela, los artículos de Yuri intercalados en la historia sobre la independencia de Polonia o Estonia, a juzgar de los indicios metatextuales que los señalan como tales: "Así describí yo, en uno de mis primeros artículos en *Ogoniok*, lo ocurrido en Polonia" (Volpi, 2006: 294) o "escribí en mi siguiente artículo para *Ogoniok*" (Volpi, 2006: 295).

La aparente normalidad del narrador en la exposición de los hechos históricos contrasta con el carácter ficticio que le otorga al relato en algunas ocasiones, un juego metaficcional del narrador manifiesto en intervenciones como las siguientes: "El fin del comunismo no los ha hecho cambiar, piensa (yo creo que piensa)" (Volpi, 2006: 31), "Un hombre robusto y calvo –novelista al fin y el cabo, lo imagino panadero– le entrega un papel al actuario" (Volpi, 2006: 44), "Hace mucho que la ciudad no luce tan clara, tan inmóvil, piensa Jennifer (yo quiero que lo piense)" (Volpi, 2006: 35), "Cuando se reunió de nuevo con sus padres, éstos permanecían tomados de la mano, como si fueran novios o amantes –qué horror, qué asco–, celebrando su inminente triunfo. Las malditas elecciones habían confirmado los miedos de Oksana: ella había perdido la contienda" (Volpi, 2006: 285) o "¡Más bien eres insoportable hasta la náusea!, replicó Éva, o al menos yo imagino que le replicó" (Volpi, 2006: 414). En virtud de estos ejemplos, la metaficción de *No será la Tierra* se construye en torno a la difuminación de los límites entre realidad y ficción. La primera es respaldada por la naturaleza periodística del relato y la postura de Yuri como testigo de la historia. Pero la objetividad histórica se quiebra debido a la irrupción del código metafictivo en la historia, que revela ante el lector la condición de artificio literario y el punto de vista autodiegético que domina la novela. Esta subjetividad se apoya, asimismo, en el tratamiento de los demás personajes, sobre todo Wells y Éva que, como ya sabemos, también eran amantes e integrantes de un triángulo amoroso del que Yuri era su tercer vértice. El tono despectivo utilizado desde el inicio en las descripciones de Wells es una prueba de tal subjetivismo que contrasta, insisto, con la identidad objetiva del reportaje.

Por último, la estructura 'mise en abyme' descrita al comienzo alcanza una complejidad mayor al final de la obra. A lo largo de ésta existen numerosos fragmentos

que contienen las páginas del diario de Oksana y la estrecha relación que la vincula con la poesía. Solo al final conocemos el legado de la joven rusa, esos cuadernos de pastas azules que Irina le entrega a Yuri tras la muerte de su hija y que llevan por título, precisamente, "*No será la Tierra*". En este sentido, la estratificación especular alcanza un tercer grado de complicación que simplifico en el siguiente esquema, a la manera de las otras dos novelas:

	Plano extranarrativo	Plano narrativo 1	Plano narrativo 2
Emisor	Jorge Volpi	Yuri	Oksana
Texto	*No será la Tierra*	'*No será la Tierra*'	"*No será la Tierra*" Cuaderno de pastas azules
Receptor	Lector	Narratario	Personajes: Irina y Yuri.

En definitiva, la ruptura de la ilusión ficcional es una de las señas de identidad de los narradores de la *Trilogía* volpiana, que subjetivizan su discurso al mismo tiempo que desnudan el proceso creativo. La estructura en cajas chinas y 'mise en abyme' se complica a medida que avanzan las novelas hasta alcanzar un tercer nivel en *No será la Tierra* que dificulta la recepción del lector, desdoblado implícita o explícitamente en narratario. La existencia de tres obras homónimas le exige al lector una participación activa que a menudo choca con la confusión narratológica, porque la función más importante de la metaficción en *No será la Tierra* es la puesta en escena de tres narradores diferenciados; descartado Volpi por su hegemonía como autor, la configuración abismada de la novela refleja el carácter ficticio tanto de Yuri como de Oksana. En este trabajo he tenido la oportunidad de realizar un análisis exhaustivo de este personaje femenino y su relación con la escritura y la poesía. Y si bien es cierto que Yuri ejerce como voz autodiegética del discurso y es el conector entre los demás personajes, la especial caracterización de Oksana en su vinculación con la palabra poética la sitúan como principal aportación metaliteraria, sobre todo en cuanto a la develación del artificio literario se refiere. La materialización de su poesía, por la que vehicula su yo interior, supone un acercamiento de lo metaliterario que supera a la contribución de Yuri en el contexto de la novela.

En cuanto a la proliferación de rasgos metaficcionales, es innegable que *El fin de la locura* es la novela que más recursos emplea de las tres. El uso de la parodia como elemento distorsionador, a la vez que irónico, alcanza gran maestría de la mano de la "demencia" de Aníbal Quevedo, cuya ocupación como intelectual relevante de la izquierda mexicana le sirve a Jorge Volpi de contrapunto en el reflejo de la esfera cultural de su país

y sus controversias literarias. Por su parte, *En busca de Klingsor* introduce la metaficción en la *Trilogía* mediante las "Leyes del movimiento narrativo", una "oda" al papel "demiúrgico" del narrador, a la subjetividad literaria y a la mezcla de los planos real y fictivo. En resumen, la metaficción como rasgo de los narradores de la *Trilogía* supone en la novelística volpiana una más de sus imposturas, un elemento desestabilizador de su universo literario que deja las puertas abiertas a la interpretación y cuestiona el proceso creativo y la crítica literaria.

2. 4. La *Trilogía* como búsqueda de conocimiento: entre la aventura, el ideal amoroso y la esencia de lo humano.

"Para mí la novela es una forma de explorar el mundo, partes de la condición humana que son secretas y que quiero, deseo, poder explicar. Es un camino de búsqueda" (Solana, 2000)[309]. "La novela es una forma de explorar el mundo, un camino de búsqueda. La naturaleza esencial de la novela es investigar a través de la ficción" (Friera, 2007)[310]. "Justamente es una forma de conocimiento, de conocimiento de nosotros mismos, de nuestras facciones o ficciones, manías, deseos como seres humanos, las relaciones que establecemos entre nosotros y de la manera como imaginamos e intentamos comprender el mundo" (Regalado, 2011)[311]. Estas son tres definiciones del concepto de novela aportadas por Jorge Volpi y las tres defienden la esencia de su novelística como una búsqueda de conocimiento.

Italo Calvino, en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1995), definía la novela contemporánea "como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo" (Calvino, 1995: 121)[312]. En plena era de lo incierto y en contra de la ambigüedad que gobierna en sus páginas, Volpi intenta aprehender el universo y apuesta por una literatura multidisciplinar que se rebele contra la tiranía del caos y del azar, consciente de que, "Desde que la ciencia desconfía de las explicaciones generales y de las soluciones que no sean sectoriales y especializadas, el gran desafío de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo" (Calvino, 1995: 127). Italo Calvino entiende que en el concepto "enciclopedia abierta" el adjetivo "contradice desde luego el sustantivo *enciclopedia*, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple" (Calvino, 1995: 131). En la búsqueda es donde reside el valor de lo literario para Volpi, entendida como una forma de investigar la realidad que se traduce en una apuesta por lo dialógico. La novela polifónica definida por Bajtín "combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible" (Bajtín, 1988:

[309] Solana, Ana y Serna, Mercedes (2000), "Jorge Volpi: La novela es una forma de explorar el mundo", *Biblioteca babab.com*.
[310] Friera, Silvina (2007), "La novela es para mí una forma de explorar el mundo", *Página 12*, 15 octubre.
[311] Regalado, Tomás (2011), "La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida", Cagua (Venezuela): *Letralia. Tierra de Letras*, , Año XV, nº 246, 7 de febrero.
[312] Calvino, Italo (1995), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Ediciones Siruela.

16)[313]. Lejos de presentar una estructura caótica, la heterogeneidad de la que hace gala Volpi en su novelística, al igual que Dostoievski según el análisis de Bajtín, se organiza de acuerdo a una totalidad perfectamente interrelacionada, un sistema en el que cada una de sus partes interacciona con las demás sin que domine ninguna sobre el resto. Por tanto, la multiplicidad es la consecuencia de esa búsqueda de conocimiento, que se traduce en la heterogeneidad de voces, estructuras y tramas.

Si algo caracteriza la literatura de Volpi es su tendencia a integrar infinidad de temáticas puestas en relación con los motivos reflexivos o éticos de cada obra en cuestión. Por ejemplo, en sus comienzos, la búsqueda de la esencia de la palabra poética se solapa a la tradición alquímica en *A pesar del oscuro silencio*, la búsqueda de conocimiento más sublimada de las que existen, y en *El temperamento melancólico* será la creación artística la que se relacione con el Mal y la alegoría apocalíptica. Pero en la *Trilogía*, y es lo que pretendo demostrar en este apartado, la multiplicidad alcanza grandes cotas debido a la extensión que posibilita. *En busca de Klingsor* integra la investigación como intertexto canónico del género policial al mismo tiempo que la transforma en proceso de lectura; además, en esta novela subyace el sustrato mitológico mediante las huellas del *Parsifal*, del que destacaré sobre todo la figura del héroe en relación con la formación y la búsqueda siguiendo el modelo del *bildungsroman* tradicional. En *El fin de la locura* la división en cuatro partes según los diferentes estructuralistas representados permite una indagación temática que va desde el psicoanálisis y la preocupación por la representatividad del lenguaje, pasando por las formas de poder, la posición ideológica (y práctica) de los intelectuales o el arte como vehículo de expresión. Engarzando cada uno de estos elementos figura Aníbal Quevedo, personaje que invita a la exploración de otro referente cultural, Don Quijote, que actúa de nexo a la vez que anula las grandes reflexiones anteriores por medio de otra búsqueda, la del ideal amoroso encarnado por Claire. Finalmente, *No será la Tierra* explora las consecuencias de la caída de uno de los grandes sistemas ideológicos y políticos, la URSS, pero también sitúa en dicha escena a un capitalismo gobernado por el liberalismo económico que en su expansión global deja muchas grietas en forma de conflictos sociales y desigualdad. Paralelamente, la búsqueda de conocimiento anhelada por Jorge Volpi se materializa en esta novela por la decodificación del genoma humano y la idea del gen egoísta, es decir, la lucha por la

[313] Bajtín, Mijaíl M. (1988), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.

supervivencia dictada por nuestro código genético como metáfora de una estructuración temática y formal de *No será la Tierra*.

2.4.1. La aventura mitológica en *En busca de Klingsor*.

La primera novela de la *Trilogía* supone una reflexión sobre los discursos mitológicos como base estructural de un proyecto narrativo asentado en la sólida formación del escritor. La leyenda de Parsifal tratada en la novela, que hunde sus raíces en *El cuento del Grial* de Chrétien de Troyes y, sobre todo, en la versión operística de Richard Wagner, se convierte en la obra de Volpi en motivo central alrededor del cual se estructura toda la trama, un discurso propio del *bildungsroman* que indaga en la identidad del individuo y su relación con el otro. En este sentido, los personajes de Bacon y Links como protagonistas de la novela, encarnan a lo largo de la misma diversos arquetipos mitológicos que versan sobre el viaje como experiencia formativa y creativa en aras de construir su propia identidad personal, anhelo irrealizable ante el devenir histórico, de índole caótico, que les ha tocado vivir como partícipes de los principales acontecimientos del siglo XX.

Bacon, siguiendo el discurso mitológico, iniciará un viaje de aprendizaje y formación, el clásico *bildungsroman*, "donde se sucederán los triunfos y los errores, la ilusión y la inexperiencia" (Regalado, 2009: 455), simulando a Parsifal, encarnación en la ópera de Wagner de "la ignorancia necesaria para romper el caos instaurado en el universo de Klingsor" (Regalado, 2009: 455) y "máxima representación del héroe inocente que triunfa sobre las fuerzas del Mal restituyendo el orden del universo" (Regalado, 2009: 455). El motivo del viaje iniciático emprendido por Bacon inicia un nuevo ciclo[314], no sólo histórico, sino también personal, que desemboca en un proceso de maduración que constituye su *bildungsroman* particular, una evaluación que comprende "desde el 'loco inocente' de su modelo *Parsifal* hasta el 'nuevo hombre' en el que pretende convertirse" (Regalado, 2009: 462). La novela de desarrollo o *bildungsroman* implica, según Villegas,

[314] A su llegada a la ciudad de Nuremberg Bacon parece culminar el periodo de aprendizaje emprendido: "acababa de cumplir veintisiete años, pero desde que llegó a Europa, en 1943, se había esforzado por parecer más maduro, más fuerte, más recio. Quería cancelar, de un plumazo, las debilidades que lo habían atormentado hasta entonces y que, en cierta medida, lo habían arrojado fuera de América. Ya no pretendía ser el mismo hombre respetuoso, razonable y sincero de antes: había aceptado esta misión, abandonando su trabajo científico en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, como una forma de canalizar sus deseos de venganza y de probarse a sí mismo que ya era otro. Estaba decidido a demostrar que pertenecía al bando victorioso, sin permitirse una pizca de compasión hacia los derrotados" (Volpi, 2004: 32). Esta pretensión de querer convertirse en otro hace referencia a la teoría del Superhombre nietzscheana, según manifiesta Regalado (2009: 461).

"que la aventura puede darse a cualquier edad" (Villegas, 1978: 93)[315] y, por tanto, nos encontramos ante novelas que se centran en un periodo muy concreto, el que va de la adolescencia a la madurez[316]. Además, Miguel Salmerón añade que la novela de formación a menudo presenta un final fragmentario o utópico, porque "la formación integral del individuo se revela un ideal imposible. El ser humano está incapacitado para controlar el azar, pero al mismo tiempo no puede resistir la voluntad de dominarlo. Esta ambivalencia produce desazón. Dicha desazón puede ser […] asumida dando lugar a un final fragmentado y oscuro" (Salmerón, 2002: 59)[317]. Esta circunstancia preside el final de *En busca de Klingsor*, en el que Bacon, después de su viaje, sucumbe a la incertidumbre sobre la verdad y la identidad, no solo la suya, sino también la de la misteriosa Irene y, sobre todo, la de Links.

Existen numerosos esquemas que detallan la aventura mítica del héroe, como los propuestos por Villegas en *La estructura mítica del héroe* (1978), Campbell en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (1972) o Vogler en *El viaje del escritor* (2002). No obstante, Tomás Regalado ya se había referido al proceso de formación de Bacon como héroe que emula a Parsifal y distingue tres momentos que contribuyen a la forja de una nueva identidad cuando el joven científico se une al grupo militar de investigación *Alsos*[318]:

1. Asistir al reencuentro del profesor Gousdmit[319] con su hogar destruido en La Haya supone el despertar de la conciencia del joven teniente Bacon: "Una de las tantas

[315] Villegas, Juan (1978), *La estructura mítica del héroe*, Barcelona: Editorial Planeta.

[316] Sobre la cuestión terminológica, Villegas diferencia entre las novelas de desarrollo, aquellas que identifica con el tradicional *bildungsroman*, y las de formación, un subtipo de las primeras: "La acción se centra básicamente en el protagonista, y el mundo está en función de su desarrollo. En las novelas que nosotros estudiamos pueden considerase algunas como formas de 'Bildungsroman', pero esto no implica, como hemos dicho, su igualdad. En nuestras novelas el mundo puede adquirir una importancia fundamental, y la aventura del héroe consiste precisamente en el cruce de ese mundo. Por otra parte es esencial considerar que el desarrollo de la historia involucra una evolución que sigue un ritmo preestablecido por la estructura mítica, lo que no es imprescindible en las *novelas de formación*. Creemos que éstas podrían considerarse como un tipo, una clase de las primeras. A la vez, éstas no siempre corresponden a la formación de un joven. En muchas ocasiones, según apuntamos, es el despertar de un adulto" (Villegas, 1978: 94). No es propósito de este trabajo cualquier debate acerca de la terminología sobre este tipo de novelas y en aras de una claridad metodológica emplearé ambos términos como sinónimos.

[317] Miguel Salmerón, en *La novela de formación y pericia* (2002), llega a otras conclusiones sobre la teoría literaria de la novela de formación, a saber: el concepto mismo se constituye como principio poético que estructura la novela, razón de ser de la misma, tesis que se deja influir por la fábula aristotélica y que desemboca en la segunda deducción, consistente en que la novela de formación "intenta mantenerse equidistante entre la instrucción y la peripecia". (Salmerón, 2002: 59)

[318] Así se denomina la operación de los Aliados englobada bajo el Proyecto Manhattan durante la Segunda Guerra Mundial, consistente en investigar el proyecto atómico alemán y recuperar todo el material para impedir que los rusos se hicieran con él.

[319] "Goudsmit era un físico holandés de origen judío, obligado a exiliarse en los Estados Unidos durante la contienda a causa de su pasado familiar, sin poder evitar que sus padres perecieran en la cámara de gas de

imágenes que podían resumir la guerra […] era la de aquel hombre alto y robusto, ligeramente estrábico, llorando frente a los restos de su hogar, evocando la muerte de sus ancianos padres. ¿Cómo no odiar al enemigo? ¿Cómo no sentirse superior a los nazis?" (Volpi, 2004: 178).

2. La denominada "Operación Alpina" de *Alsos*, llevada a cabo para arrestar a Heisenberg en la localidad de Urfeld, en Baviera, supone el segundo paso de formación del héroe en su viaje mítico. En esta parte del relato Volpi adapta los sucesos históricos reales a la biografía ficticia de Bacon, haciéndole partícipe directo de la misión en la figura de uno de los soldados que llega a la casa del matemático con el coronel Pash y quien se encarga de custodiar personalmente a Heisenberg hasta Múnich: "Eran balas. Balas verdaderas. Bacon se echó a tierra y se preparó para disparar. ¿Cuántas probabilidades existían de ser alcanzado? Y, aún peor, ¿cuántas de que él se encargarse de matar a alguien? [...] Temblaba. Estaba a punto de convertirse en otro hombre" (Volpi, 2004: 182)[320]. El tiroteo entre el equipo de Pash y los alemanes que defienden la zona supone un punto de inflexión, la anagnórisis del personaje[321] que, a la luz del esquema que detallaré a continuación, se revela como un proceso íntimo y complejo.

3. Su llegada a Nuremberg el 15 de octubre de 1946, fecha de nacimiento de Nietzsche y un día antes de que Göring se suicide en su celda antes de ser ejecutado, "determina el principio de un nuevo ciclo en la historia de Europa y también en la vida de Bacon: henchido con el orgullo de los vencedores –símbolo del nacimiento de un nuevo hombre–, el joven personaje se considera renovado y con 'deseos de venganza y de probarse a sí mismo que ya era otro'" (Regalado, 2009: 469-470), cambios visibles en su proceso de maduración que le llevan al abandono paulatino de sus reflexiones abstractas por una percepción práctica de la realidad.

Después de este viaje iniciático Bacon "se encuentra preparado para un doble desafío: buscar a Klingsor y –aunque aún no lo sabe– intentar resistir al deseo de una mujer, como le sucedió a su ancestro mítico Parsifal" (Regalado, 2009: 471). Castillero

---

Auschwitz. Los intentos del científico en 1943 para involucrar a Heisenberg en el rescate de sus progenitores encontraron la respuesta tardía del físico muniqués, cuya carta no llegó con tiempo para evitar la deportación de los ancianos al campo de concentración: Goudsmit nunca le perdonó". (Regalado, 2009: 462)

[320] Según Regalado, el miedo provocado por este enfrentamiento con los soldados alemanes hace que Bacon experimente "un cambio radical de valores [...] donde su obsesión anterior por lo abstracto –el pensamiento matemático– es reemplazada por una conciencia práctica existencial sobre la vida y la muerte". (Regalado, 2009: 465)

[321] Al sentir miedo, tranquilidad e incertidumbre Bacon está "preso en un conjunto de emociones que, en un continuo Eterno Retorno, intenta renovarse espiritualmente en distintas etapas que conforman cíclicamente su personalidad". (Regalado, 2009: 466)

opina a este respecto que tanto Links como Bacon son las dos caras de un mismo héroe, "dos partículas que, obedeciendo a una mecánica de atracción y repulsión, formarán su compleja materia" (Castillero, 1999)[322]. Siguiendo la estructura del viaje del héroe mítico existe una subversión final: en este caso no se logra la victoria última ni la consecución de los dones que habrán de traer el bienestar a la comunidad, sino que "aun cuando se sumergen en los mundos ocultos del inconmensurable e incomprensible Klingsor, aun cuando sumergidos en la perversidad logran amar, acaban siempre traicionando. Pierden, son vencidos por la mentira y el odio. El demonio les hace jaque mate" (Castillero, 1999).

Si bien el análisis del viaje iniciático de Bacon realizado por Regalado incide en los aspectos principales de la aventura del héroe, en *En busca de Klingsor* se aprecian toda una serie de motivos que completan tanto el viaje iniciático como la aventura en sí. Las propuestas de Villegas, Campbell o Vogler analizan todos esos elementos que hacen de la aventura, la búsqueda y la formación un sistema mucho más complejo que el señalado por Regalado. En un primer lugar, estos críticos especifican una serie de conceptos a tener en cuenta en el contexto mítico en el que nos encontramos, sobre todo los diferentes segmentos que estructuran el viaje tipo del héroe. En este sentido, Villegas define el 'mitema' como la unidad estructural mínima del mito (Villegas, 1978: 52) y organiza la aventura del héroe de acuerdo con los diferentes mitemas que la constituyen. Vogler utiliza el término 'motivo' para segmentar las etapas de las que se compone el viaje y, además, en el análisis de los protagonistas, propone definirlos según la teoría de los arquetipos de Jung, también presente en el trabajo de Campbell:

> El pensamiento de Campbell corre paralelo al del psicólogo suizo Carl G. Jung y su notable teoría de los arquetipos: la constante repetición de ciertos caracteres o energías que acontecen en los sueños de todas las personas, así como en los mitos de todas las culturas. Jung apuntó que estos arquetipos son un reflejo de los diferentes aspectos de la mente humana, de tal suerte que nuestras personalidades se dividen y desdoblan en estos personajes para así participar en el juego del drama de nuestras vidas. Notó que existe una extraña correspondencia entre las figuras que poblaban los sueños de sus pacientes y los arquetipos comunes a cualquier mitología. Seguidamente se aventuró a decir que ambos preceden de una fuente más honda y primigenia: el inconsciente colectivo de la especie humana. (Vogler, 2002:42)[323]

La esencia de la búsqueda está representada por el personaje del héroe, quien "descubre […] que el significado de su existencia no se satisface en su lugar de origen y que debe abandonarlo […], y que luego de una sucesión de experiencias variadas llega a

[322] Castillero, Silvia Eugenia (1999), "La significación de la incertidumbre", en *La Jornada Semanal*, UNAM, 25 de julio de 1999.
[323] Vogler, Christopher (2002), *El viaje del escritor*, Barcelona: Ediciones Robincook.

aceptar una forma de vida diferente o vuelve a su lugar inicial con un conocimiento o sabiduría" (Villegas, 1978: 15). Esta es la base sobre la que se asienta el viaje, con la particularidad de que Villegas adapta esta circunstancia a la novela moderna con un esquema semejante pero disminuyendo la importancia del viaje como desplazamiento físico en favor de una experiencia íntima e intelectual: "Se insiste en el carácter especial, representativo de virtudes positivas. Se desplaza, además, la 'heroicidad' desde un plano externo, social e histórico, a uno psicológico, en el cual el personaje aparece como salvador o liberador en la zona oscura de nuestra personalidad" (Villegas, 1978: 65). Asimismo, como héroe suele representar los valores defendidos en la novela, al contrario que su antagonista, el antihéroe, caracterizado por una visión negativa de la realidad que le rodea.

Además de éste, Vogler identifica otros arquetipos relevantes en la estructura mítica del viaje, como por ejemplo los mentores, quienes presentan una función psicológica determinada, ya que "personifican las aspiraciones elevadas del héroe. Encarnan aquello en lo que podrían convertirse en caso de perseverar por el camino de los héroes" (Vogler, 2002: 77). De entre sus funciones dramáticas destacan la enseñanza o proporcionar un obsequio o don y suele aparecer como inventor "o científico, cuyos obsequios no son sino artefactos, invenciones y diseños" (Vogler, 2002: 79), un papel que en la novela está reservado para Von Neumann en un principio y Links posteriormente. El mentor se relaciona estrechamente con la motivación, al incitar al héroe para que emprenda la aventura y se comprometa con ella. Junto con éste, sobresale la figura del guardián del umbral, cuya función psicológica reside, según Vogler, en la neurosis, al ser personajes que normalmente encarnan los demonios interiores de los protagonistas, mientras que su función dramática consiste en poner en marcha la prueba a la que se enfrentará el héroe. En *En busca de Klingsor* el arquetipo del guardián del umbral está representado por el señor Bird, cuyo aspecto físico, determinación y misterio le convierten en representante idóneo del guardián, quien da inicio a la aventura que emprenderá Bacon.

Otro de los arquetipos indicados por Vogler es el heraldo, aquel que propone el desafío y es portavoz del advenimiento de la aventura, una función psicológica que *En busca de Klingsor* encarna Frank Aydelotte, director del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, quien sugerirá el cambio iniciático que habrá de experimentar el teniente Bacon. Y por último, Vogler incluye un arquetipo a tener en cuenta en la exégesis de la novela de Volpi, la figura cambiante, que suele ser del sexo opuesto y que se transforma ante el héroe: "es un catalizador del cambio, un símbolo del impulso psicológico de la

transformación. El trato con un personaje que muta puede causar en el héroe cambios en su actitud respecto del sexo opuesto o bien llevarle a asumir las energías reprimidas que este arquetipo zarandea" (Vogler, 2002: 97). En la novela, será Irene el personaje que interprete la figura cambiante, alguien que genera duda y suspense en el teniente Bacon respecto de su verdadera identidad real: "¿Es un aliado o un enemigo?" (Vogler, 2002: 98). De hecho, Vogler identifica la *femme fatale* como un tipo de figura cambiante y ese será el punto de vista que defenderá Links acerca de Irene en *En busca de Klingsor*.

Descritos los principales arquetipos que intervienen en el viaje mítico del héroe, éste se puede analizar según los diferentes esquemas propuestos por los críticos mencionados. Villegas y Campbell estructuran el viaje en tres fases según la evolución madurativa del héroe: "la vida del no iniciado, el período de iniciación y la vida postiniciatoria" (Villegas, 1978: 86). La primera etapa, correspondiente a la vida que se ha de abandonar, está determinada por la edad del héroe y varía según se trate de un adolescente, un joven o una persona madura. El primero busca separarse del núcleo familiar y social del que forma parte, el joven se enfrenta al rechazo de un mundo "al que ni siquiera se han incorporado: el de los adultos" (Villegas, 1978: 91), mientras el hombre en su madurez percibe que su forma de vida y el sistema de valores que la sustenta son insatisfactorios; en este caso, la necesidad del cambio está influenciada por una crisis personal mayor que en los demás casos. Asimismo, Villegas adapta la propuesta de Campbell a la novela moderna en la que el hombre debe ser contextualizado en el mundo en el que vive, de forma que en la primera etapa, la que marca la separación del lugar de origen, debe reflejarse adecuadamente lo insatisfactorio de la forma de vida que se pretende abandonar; en este punto del viaje, el mitema del llamado es clave como bisagra entre ambos mundos, pues introduce una visión del nuevo mundo al que el héroe aspira. En la segunda etapa, Villegas especifica que "el héroe abandona su tierra y a partir de entonces se encuentra con un contexto social en el que surgen peligros y dificultades […] [que] se explican a su vez también por el contenido y clase de mundo de la novela" (Villegas, 1978: 75). Por último, la tercera etapa, la del retorno según el esquema tradicional, sufre una variación en la novela moderna, en la que el héroe pocas veces regresa al mundo abandonado, debido a lo que Villegas identifica como "lucha generacional", un factor que convierte el regreso en una experiencia negativa porque supone "un fracaso de la aspiración o de la libertad" (Villegas, 1978: 76-77).

En el análisis narratológico de *En busca de Klingsor* como el viaje de búsqueda iniciado por Bacon, seguiré la propuesta de Vogler, que diferencia doce etapas, al mismo

tiempo que especificaré los mitemas principales de los identificados por Villegas. Según esto, Vogler considera que el contexto en el que se desarrolla la historia resulta determinante, sobre todo la importancia que tienen elementos externos como el título o el diseño de portada. En la novela que nos ocupa, la esencia del viaje y la investigación están presentes en esa búsqueda especificada en el título, pero además, el motivo del viaje aparece en la portada de la edición de bolsillo, en la que aparece un mapa de Alemania con varios puntos señalados. Por otra parte, las escenas iniciales enmarcan la acción en el contexto de la Alemania nazi y presentan al personaje cuando asiste a los Juicios de Nuremberg, uno de los momentos en el que se aprecia la evolución sufrida por el teniente hasta la fecha. Al posicionar en primer lugar esta imagen de Bacon, se evidencia el contraste que, según Vogler, debe producirse entre el mundo ordinario y el de la acción, y que se hace patente en el capítulo "Hipótesis: De la física cuántica al espionaje" (Volpi, 2004: 47), donde se nos narra la vida anterior de Bacon en su mundo ordinario, inmerso en su trabajo en el Instituto de Estudios Avanzados en Princeton, y su progresivo viaje iniciático.

La segunda etapa señalada por Vogler es la llamada de la aventura, en la que se distinguen motivos como el incidente o el catalizador de la iniciación. En la novela está representado por el momento en el que Elisabeth, la prometida de Bacon, interrumpe la conferencia del profesor Gödel[324] al enterarse de que le ha sido infiel con la joven negra Vivien, un hecho que marca el punto de inflexión en la vida de Bacon y lo precipita definitivamente a la aventura. Vogler opina que la tentación como motivo de esta segunda etapa tiene un referente mítico, sustrato a su vez de *En busca de Klingsor*:

---

[324] "–¿Dónde estás? –gritó la joven, sin importarle que tantos desconocidos escuchasen sus reclamos–. ¡Me has mentido! ¿Ni siquiera vas a reconocerlo?
Sentado en la última fila, Bacon distinguió la turbia silueta de Elizabeth. No sabía si debía levantarse y tranquilizarla o si, por el contrario, debía esconderse de su rabia. En tanto, ella se mantenía indiferente a la incomodidad que había sembrado en la sala. Gödel estaba horrorizado. Toda la belleza de Elizabeth se había disuelto en un rictus gélido con el cual hurgaba, entre los asistentes, el semblante traicionero y culpable de su prometido.
–Por Dios, señorita, no sé quién será usted ni qué busca, pero estamos en un acto académico –se apresuró a recitar Veblen–. Debo exigirle que abandone el aula y permita que el profesor continúe con su exposición…
Elizabeth ni siquiera escuchó sus palabras. En vez de eso, descubrió, al fin, los ojos aterrorizados de su víctima.
–¡No te escondas! –volvió a exclamar–. ¿Creías que nunca me daría cuenta? ¿Qué ibas a poder seguir con esa puta negra? ¿Me creías tan estúpida?
–Elizabeth, por favor–le suplicó Bacon quien, ante la irritación de los demás asistentes, no tuvo más remedio que encarar a su novia-, arreglemos esto después…
–¡Nada de después! ¡No pienso callarme hasta que me expliques todo! –y empezó a avanzar hacia él, envuelta en unas lágrimas tan ardientes como el coraje que también se iba apoderando de Bacon.
–Señor Bacon–le dijo Veblen con vehemencia, señalándole con un dedo la salida–, explíquele a la señorita que está en medio de una conferencia de la mayor importancia… ¿Me comprende?" (Volpi, 2004: 120-121)

> En la leyenda artúrica de Perceval (también conocido como Parsifal), el joven héroe inocente es convocado a la aventura mediante la enigmática visión de cinco magníficos caballeros ataviados con su armadura, que juntos cabalgan en pos de lo desconocido. Perceval nunca antes ha visto criaturas semejantes y, arrebatado en su fuero interno, decide seguir sus pasos. Se siente en la obligación de averiguar quiénes son, sin reparar siquiera en que muy pronto su destino le llevará a convertirse en uno de ellos. (Vogler, 2002: 133)

En el análisis de Villegas este momento coincide con el mitema del llamado, imprescindible en la novela moderna para que se produzca la aventura y clave "para comprender la clase de mundo que se postula o niega" (Villegas, 1978: 96). En ocasiones el llamado surge de situaciones límite como "la enfermedad, la orfandad, la experiencia de la muerte, descubrimiento de la inautenticidad vital o de la falsedad de los valores en que se ha vivido" (Villegas, 1978: 96), o por el contrario, es provocado por la percepción de nuevas sensaciones en el protagonista.

En el mundo ordinario de Bacon en Estados Unidos tiene lugar una circunstancia decisiva en la contextualización de su vida antes de la aventura. En el Instituto de Estudios Avanzados en el que trabaja, también se encuentra Einstein, "al cual lo ligaba una admiración poderosa e incognoscible" (Volpi, 2004: 98) y con el que se sentía demasiado intimidado como para entablar una conversación. Por este motivo, Bacon se convierte en una especie de "soldado decidido a cumplir con su misión" (Volpi, 2004: 96), y se dedica a espiarlo, ocultándose entre los coches o los árboles de las calles. Esta persecución llega a convertirse en un aliciente en la aburrida y desencantada vida de Bacon, quien sigue a Einstein como una más de sus rutinas diarias, una tentación que prefigura las persecuciones reales a científicos alemanes que llevará a cabo en el escenario de la Segunda Guerra Mundial.

Una vez es identificado el tipo de existencia de Bacon y el incidente que pronostica un cambio necesario en su vida aparece el heraldo señalado por Vogler o el mitema del maestro o el despertados de Villegas, cuya función es la de "provocar en el iniciante o futuro iniciante la conciencia de que deberá abandonar la forma de vida que ha llevado, o hacer evidente lo insatisfactorio de la misma" (Villegas, 1978: 101). Frank Aydelotte, director del Instituto de Estudios Avanzados, es el que representa al heraldo y quien le expone a Bacon la situación en la que se encuentra después del incidente en la conferencia del profesor Gödel. El director le hace darse cuenta de lo insatisfactoria que es su vida en el Instituto y la falta de retos que lo motiven en un entorno en el que el personaje siente que no encaja. Por eso le ofrece una solución que desbloquea la disyuntiva en la que se encuentra:

> Sin embargo, esto tampoco debe impedirnos ser sinceros, muchacho: usted no pertenece al mundo del Instituto. Su conducta del otro día sólo confirma esta verdad indudable […]. A nosotros nos complace contar con su presencia: no obstante, creo (y corríjame si me equivoco) que usted mismo se siente desperdiciado. Curiosamente, nosotros sentimos que lo desperdiciamos a usted. Su talento no se adapta al trabajo rutinario –Aydelotte se volvió un momento a mirar el rostro de aprobación del hombre de gris que, imperturbable, seguía a sus espaldas–. Con ello no quiero decir que usted debe convertirse en físico experimental, sino que su carácter es, ¿cómo expresarlo?, demasiado *inquieto*… Creemos que si las cosas siguen como hasta ahora, usted terminará abandonándonos sin haber realizado las grandes cosas que todos esperamos… Usted necesita más actividad, muchacho. *Más vida*. (Volpi, 2004: 125-126)

La tercera etapa de las señaladas por Vogler, el rechazo de la llamada, no se da como tal en la novela, sino que se traduce en miedo ante lo desconocido. Tras el encuentro con Aydelotte, Bacon mantiene una entrevista con el señor Bird, el encargado de la seguridad personal del profesor Einstein en el campus y el que ha estado vigilando el extraño comportamiento de Bacon al perseguir al científico alemán. A pesar de este dato, el protagonista es la persona elegida para la misión especial que le propone Bird: "Es joven, es un científico competente, le gusta el peligro, habla alemán con fluidez y, por si fuera poco, de pronto se ha quedado sin empleo y sin compromisos. Creemos que es la persona idónea…" (Volpi, 2004: 131). Ese rechazo a la llamada se transforma en un titubeo: "Esto es demasiado extraño. Quisiera pensarlo" (Volpi, 2004: 132), un recurso "para que el público sea consciente de la formidable magnitud de los retos que le aguardan más adelante, si bien el miedo será finalmente vencido y dejado de lado, a menudo con la ayuda de fuerzas sabias y protectoras" (Vogler, 2002: 147). Estas fuerzas a las que se refiere Vogler se identifican en el texto de Volpi con Von Neumann, que se reúne con Bacon en un encuentro que pone de manifiesto el caos, la incertidumbre y el miedo ante lo desconocido que envuelven al joven científico: "Bacon llamó a la puerta de Von Neumann con la agitación de un moribundo que requiriese la absolución de un sacerdote. El dolor de cabeza había desaparecido por completo, pero en su lugar quedaba una sensación de irrealidad provocada por la fiebre" (Volpi, 2004: 132). Estos sentimientos se relacionan con otros motivos distinguidos por Villegas, como la orfandad, el desarraigo o la sensación de parecer un extraño en el mundo.

La propia entrevista con Von Neumann es la cuarta etapa a la que Vogler se refiere como encuentro con el mentor. Bacon descubre que fue precisamente éste quien le recomendó para la misión, quien además, también colabora con el ejército americano y con quien toda probabilidad se encontrará en el próximo destino, el que marca el inicio del viaje en sí, Londres. Villegas identifica este momento con el mitema del viaje, que "le

pone en contacto con otras manifestaciones humanas que le hacen cuestionarse la suya" (Villegas, 1978: 102) hasta que llega el momento del cruce del umbral, donde hay que distinguir, afirma Villegas, entre el umbral en sí mismo y los guardianes que lo custodian. No obstante, la principal característica "es la separación o unión de dos mundos o que el paso del protagonista conlleve la idea del abandono, de desplazamiento" (Villegas, 1978: 103). Precisamente, la travesía del primer umbral es la quinta etapa señalada por Vogler, un cruce que no se relata extensamente en la novela de Volpi, y del que solo se conoce una fecha y un dato, que "Bacon se incorporó al equipo de científicos norteamericanos y británicos encargado de estudiar el programa atómico alemán" (Volpi, 2004: 177) a partir de 1943. Con este cruce se da por finalizada la primera etapa del viaje mítico del héroe de la teoría de Villegas y comienza la segunda, la de la iniciación o adquisición de experiencias mediante el viaje en sí, que estructura la novela y adquiere multitud de posibilidades "que van desde el viaje común y corriente, no significativo, hasta el viaje interior por el mundo de los sueños o el inconsciente colectivo"[325] (Villegas, 1978: 107). Una vez iniciado el viaje, tiene lugar el mitema del *encuentro*, que consiste en que "ciertos personajes aparecen en su camino y, de acuerdo con sus características, lo protegen o le crean dificultades" [326] (Villegas, 1978: 109). Vogler engloba este proceso en la sexta etapa, clave en cuanto a la identificación de pruebas, aliados y enemigos, y en la que: "Con mucha frecuencia, las pruebas presentadas al iniciarse el tercer acto son obstáculos de difícil solución, pero su grado de dificultad no es máximo, o sea, no son cuestiones de vida o muerte como los acontecimientos que habrán de desarrollarse más adelante" (Vogler, 2002: 169). Por lo tanto, el nuevo mundo implica nuevas reglas y una adaptación al medio en el que se produce el despertar de la conciencia del teniente Bacon, cuando acude en misión a La Haya bajo el mando del científico Goudsmith, momentos en los que siente grandes dudas[327] acerca de su nuevo destino y la anagnórisis final durante la Operación Alpina. La sucesión de pruebas se desarrolla a lo largo de dos años, desde 1943 hasta 1945 en las siguientes fases:

---

[325] Villegas insiste además en distinguir entre motivo del viaje y mitema del viaje. Éste último "tiene tendencia a constituirse en estructurante de la aventura, por lo tanto tiene la posibilidad de incorporar otros mitemas que, desde el punto de vista de la disposición de la novela, pueden considerarse como secundarios". (Villegas, 1978: 109)

[326] "Con mayor frecuencia, los que surgen primero son los protectores, ya que los malignos o demoníacos tienen tendencia a presentarse con posterioridad, en otras instancias de la aventura" (Villegas, 1978: 109). Una variante de este mitema es la del maestro o guía espiritual.

[327] "Bacon tenía sentimientos encontrados: siempre se imaginó como un investigador, pero el trabajo que ahora desarrollaba lo había convertido más en un espía que en un científico; en vez de buscar resultados teóricos, perseguía a sus colegas, los cuales no dejaban de ser científicos por el hecho de haber combatido en el bando contrario". (Volpi, 2004: 179)

- 1943, Londres: Bacon se incorpora al equipo que estudia el programa atómico alemán.
- 1943, se une al equipo de Alsos con Goudsmith al frente con la misión de localizar y detener a diez científicos responsables del programa atómico alemán. La operación se lleva a cabo en varias regiones:
  - Normandía.
  - Norte de Francia y Bélgica.
  - Holanda (La Haya).
  - París (Comandancia general).
  - Estrasburgo.
- Febrero, 1945: cruce del Rhin.
- Marzo, 1945, Heidelberg: detención de Walter Bothe y Walter Genter (Base de Avanzada Meriodional).
- 23 de abril de 1945, Haigerloch y Henchingen: la misión se considera de alto riesgo y se decide que Goudsmith no vaya. Bacon es asignado al equipo de Pash y logran arrestar a Kart Wirtz, Erich Bagge, Carl Friedrich von Weiszäcker y Max von Laue. El mismo día, en otro lugar llamado Tailfingen, es detenido Otto Hahn.
- El equipo Alsos se divide en dos secciones:
  - 30 de abril de 1945, Munich: arresto de Diebner y Gerlach.
  - 1 de mayo de 1945, Urfeld: detención de Heisenberg y verdadero anagnórisis de Bacon.

La séptima etapa es la de la aproximación a la caverna más profunda, que "puede ser un tiempo adecuado para el reconocimiento y la obtención de información" (Vogler, 2002: 178). En *En busca de Klingsor* este momento coincide cuando el mando norteamericano decide localizar y detener a los científicos alemanes antes de que quedaran en la zona bajo control francés y ruso al finalizar la guerra. Para ello se forma un comando de asalto bajo el mando del coronel Pash, al que es asignado Bacon, quien, "convertido en un soldado como tantos otros, debía acatar órdenes y, en el mejor de los casos, confiar en su intuición a la hora de los enfrentamientos" (Volpi, 2004: 180). Los momentos previos al comienzo de la misión suponen para Bacon un enfrentamiento con la realidad: "Bacon siempre creyó que no era un hombre cobarde, pero en esta ocasión descubrió el verdadero significado del miedo. No era una sensación ni un estado de ánimo […] sino una especie de fiebre que se apoderaba de su cuerpo" (Volpi, 2004: 180). Esta experiencia se relaciona

con el mitema de la *noche* de Villegas, clave junto con el viaje, puesto que "casi no hay protagonista dentro de las novelas que […] no haya tenido su noche significativa en la cual, muchas veces, cree haber tocado el fondo de la existencia" (Villegas, 1978: 114).

La aproximación a la caverna prepara la aventura para la octava etapa de Vogler, la más decisiva de todas, la odisea o el calvario, "la causa principal de la forma heroica y la llave de su poder mágico" (Vogler, 2002: 190). Es en esta fase en la que se produce la muerte y el renacimiento del héroe, porque "en todas las historias, los héroes se enfrentan a la muerte o algo de extrema gravedad: sus mayores miedos, el fracaso de una empresa, el fin de una relación, la muerte de una vieja personalidad" (Vogler, 2002: 191). En efecto, la Operación Alpina en la que participa el teniente Bacon supone "la muerte de una vieja personalidad" de la que habla Vogler, donde el protagonista se enfrenta a una situación límite que le pone a prueba más allá de sus capacidades. En este preciso momento tiene lugar el cambio según el cual Bacon abandona su vieja personalidad y se asume como un hombre mucho más práctico[328], de forma que alcanza la categoría de héroe después de haber pasado el periodo de iniciación:

> Bacon acababa de cumplir veintisiete años, pero desde que llegó a Europa, en 1943, se había esforzado por parecer más maduro, más fuerte, más recio. Quería cancelar, de un plumazo, las debilidades que lo habían atormentado hasta entonces y que, en cierta medida, lo habían arrojado fuera de América. Ya no pretendía ser el mismo hombre respetuoso, razonable y sincero de antes: había aceptado esta misión, abandonando su trabajo científico en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, como una forma de canalizar sus deseos de venganza y de probarse a sí mismo que ya era otro. Estaba decidido a demostrar que pertenecía al bando victorioso, sin permitirse una pizca de compasión hacia los derrotados. (Volpi, 2004: 31-32)

Villegas denomina a este proceso *la caída o el descenso a los infiernos*, "una manifestación del anhelo de volver a nacer, lo que es característico de los ritos de iniciación" (Villegas, 1978: 117). El *morir-renacer* es importante en la novela moderna porque "por medio de la experiencia de la muerte –personal o ajena, real o simbólica–, descubre la trivialidad de su existencia y a través de ella emerge en busca de una nueva vida" (Villegas, 1978: 123). En este proceso de cambio en el que el héroe se enfrenta a varias adversidades, experimenta una cercanía con la muerte durante la refriega en la que se ve envuelto Bacon junto con los soldados del coronel Pash; obligado a disparar por

[328] Este proceso es muy evidente en la novela: "De pronto, Bacon escuchó unos ruidos que rompían la tranquilidad del paisaje. Eran balas. Balas verdaderas. Bacon se echó a tierra y se preparó para disparar. Aunque había recibido un rápido entrenamiento antes de embarcarse hacia Londres, era la primera vez que usaba un arma contra un ser humano. Temblaba. Estaba a punto de convertirse en otro hombre". (Volpi, 2004: 182)

primera vez en su vida, la posibilidad de haber matado a un hombre provoca en el joven teniente una profunda crisis que echará por tierra su antiguo sistema de valores: "Se odiaba a sí mismo en aquellos momentos, que no le quedó otro remedio que trasladar el odio hacia sus víctimas" (Volpi, 2004: 183). En realidad, este es otro de los motivos señalados por Vogler en su estudio, el enfrentamiento a la sombra antes de su recompensa[329], la novena etapa, que en el terreno personal implica una nueva concepción de sí mismo y "un nuevo comienzo en un nuevo rango" (Vogler, 2002: 217. Bacon ya es un hombre nuevo dispuesto y preparado para iniciar una nueva misión, la investigación sobre Klingsor. Esta nueva personalidad se perfila en etapas posteriores, como en la penúltima, la de la resurrección. Bacon, tras su fase de iniciación, decide no regresar a Estados Unidos para seguir colaborando con el Consejo de Control Aliado hasta que en octubre de 1946 es requerido para revisar parte de la información sobre los juicios de Nuremberg y la identidad de Klingsor, supuesto asesor científico de Hitler. Esta nueva faceta personal se hace evidente cuando llega a la ciudad, mostrando un porte orgulloso[330] y distante ante lo que le rodea, que le hace ser consciente del proceso de madurez en el que se ve inmerso, un nuevo rol que se conecta con la visión que el lector ha tenido del personaje al comienzo de la novela:

> Aturdido, Bacon se miró al espejo: unas profundas ojeras le marcaban el rostro; en realidad no sólo había madurado, sino que había envejecido. Se llevó las manos al cabello y, a fuerza de concentrarse, halló un par de canas que le demostraron su decadencia. Había dejado de ser un muchacho, un niño prodigio, todos esos epítetos que lo habían mantenido al margen del mundo. Comenzó a quitarse el uniforme. Recordó que hasta hacía poco era completamente distinto: encerrado entre los pulcros muros del Instituto en Princeton, a punto de casarse con una mujer a la que no amaba; resguardado del mundo como un insecto clavado con un alfiler en un estante de museo… Por más escandalosa que hubiese sido su huida de aquel lugar, había sido un milagro, una revelación. Por primera vez sentía que la vida era una presencia palpable en su piel, lejos de los escritos y pizarras, del tedio de congresos y coloquios. Nunca pensó que le gustaría tanto ser soldado y luchar por su país, pero ahora sabía que había tomado la decisión correcta. Ya tendría tiempo, más adelante, de regresar a la ciencia: entonces lo haría como héroe y no como un prófugo. (Volpi: 2004: 35)

---

[329] Sin embargo, previo a la novena etapa, se distinguen otros motivos que, en el caso de *En busca de Klingsor*, se darán posteriormente (aunque cabe recordar las relaciones anteriores de Bacon, durante su estancia en Princeton, con su prometida Elisabeth y con su amante Vivien), cuando el héroe Bacon, una vez atravesada su fase de iniciación, estará inmerso en la aventura que supone la investigación sobre la identidad del científico alemán. Estos motivos son la crisis del corazón y los amores que matan, que implican ambos la traición del ser amado y que se relacionan con el teniente y la misteriosa Irene.

[330] "Portaba el uniforme con gallardía […], esforzándose en lucir sus insignias, indiferente al dolor ajeno. Al hombro llevaba una gruesa mochila militar que contenía prácticamente todas sus pertenencias: unas cuantas mudas de ropa, algunas fotografías que, por cierto, no había vuelto a mirar desde su salida de Nueva Jersey, y un par de viejos ejemplares de *Annalen der Physik*, una de las revistas más importantes en su campo, sustraídos de una de la bibliotecas por las que había pasado". (Volpi, 2004: 32)

Se inicia la tercera de las etapas indicadas por Villegas, la correspondiente a la vida del iniciado o del triunfo o fracaso del héroe; en el contexto de la novela moderna "cada mitema o actualización de la estructura se condiciona por la visión del mundo o el sistema de valores dominante" (Villegas, 1978: 128). En este sentido, la estructura mítica propuesta por Campbell sufre numerosas variaciones en esta última etapa ante la negativa del héroe a regresar; a juicio de Villegas, "la idea básica no es el retorno como viaje, sino el asumir la responsabilidad de divulgar la sabiduría adquirida, para que los otros también puedan incorporarse a la forma de vida que ese saber permite" (Villegas, 1978: 133). En la novela moderna, sin embargo, este mitema viene motivado por la propia transformación sufrida por el héroe, de tal forma que le resulta "difícil, si no imposible, volver a la anterior [vida], a aquella que dio comienzo a la historia" (Villegas, 1978: 134).

Bacon se adhiere a esta opción señalada por Villegas y, efectivamente, no regresa al mundo del que partió. Pero además, en esta última fase no se materializa el cambio sufrido por el teniente y la búsqueda desemboca en un final abierto en el que Bacon se desliga de su referente mítico, Parsifal. Esta circunstancia empieza a tomar forma cuando Bacon se enfrenta a la gran disyuntiva de su vida y se ve obligado a decidir entre Irene o Links; una doble elección en realidad, romántica por un lado, y de lealtad por otro, y que se produce de forma gradual en una serie de decisiones que toma el teniente: "Bacon se había desentendido de mí" (Volpi, 2004: 421), "Para serle sincero, ya no creo en usted" (Volpi, 2004: 424) y "Nuestra colaboración ha terminado" (Volpi, 2004: 425). Este momento de confusión e incertidumbre desemboca en un estado angustioso relacionado con el motivo del vientre de la ballena, que se especifica en la novela: "La noche le hacía pensar en el vientre de una ballena: en todo caso un sitio inhóspito y grave que lo engullía poco a poco hasta despojarlo de todas sus certezas. No había estrellas y sólo el vacío dejado por la luna nueva le proporcionaba un hálito de esperanza" (Volpi, 2004: 425). Según la teoría de Campbell sobre el mito, el vientre de la ballena se asocia al renacimiento y al internamiento hacia un lugar desconocido con la previa sensación de haber muerto. Es un viaje interno, que "va hacia dentro, para renacer" (Campbell, 1972: 89) y que supone un acto de "renovación de la vida" (Campbell, 1972: 90)[331]. Llegados a este punto, la trama alcanza el clímax en la última gran prueba a la que debe enfrentarse Bacon:

> Por primera vez en su vida, Bacon tenía que tomar una decisión. Hasta ese momento no había hecho sino huir de los problemas, y acaso de sí mismo: la ciencia lo había librado de su infelicidad; Von Neumann, de su disyuntiva amorosa

[331] CAMPBELL, JOSEPH (1972), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE.

> entre Vivien y Elisabeth; la guerra, de su incapacidad para destacar en la física; Inge, de su desolación; y yo mismo, de su responsabilidad en Alemania. Una y otra vez había sido como una partícula subatómica, sometido a las imperiosas fuerzas de cuerpos mucho más poderosos que él. Más que un jugador, había sido una pieza en el inmenso tablero de la Creación. (Volpi, 2004: 547)

La elección de Bacon implica un sacrificio, "renunciar a cierta cosa […] y dejar algo detrás" (Vogler, 2002: 246), es decir, sacrificar a Links y escoger a Irene[332] para forjar la nueva identidad del héroe. No obstante, a pesar de esta disyuntiva, Links y Bacon representan un juego de espejos que acaban fusionándose al final de la novela, cuando la traición es la única vía posible para conseguir el bien más preciado, el amor. De hecho, si comparamos un par de párrafos de ambos personajes, comprobamos que los dos manifiestan el mismo sentimiento, el primero de ellos corresponde a Bacon y el segundo a Links:

> La amaba. La amaba por encima de todo. Más que a sí mismo. Más que a Dios y más que a su patria. Más que a su honor. Y más que a la verdad[333]. (Volpi, 2004: 538)

> Lo primero que debo decir, lo más importante –acaso no para ustedes, pero sí lo único verdaderamente trascendente para mí–, es que la amaba. La amaba por encima de todo. Más que a mí mismo. *Ergo*, más que a mi patria. Más que a Dios. Más que a la ciencia. Más que a la verdad. Y, lógicamente, más que a mis amigos. Hubiese hecho cualquier cosa por estar con ella. *Cualquiera*. Y no lo lamento. Es lo único que he hecho en mi vida de lo cual no he de arrepentirme. (Volpi, 2004: 509)

En esta prueba definitiva, cuando Bacon se ve obligado a actuar por primera vez a lo largo de su vida, traiciona a su compañero Links, quien es detenido en el apartamento de Bacon. El héroe, según el propio narrador, sucumbe a una maldición mítica que anula su nueva identidad. Volpi subvierte así el sentido original de la aventura y la búsqueda mediante el doble fracaso de Links en primer lugar y de su *doppelgänger* Bacon después. La imposibilidad de alcanzar la verdad y completar el proceso de maduración impiden que Bacon logre finalmente identificarse con el héroe en una aventura infructuosa:

> Bacon me traicionó por culpa de una mujer. Me envió, conscientemente, a la tortura y al destierro, a la prisión y quizás también a la muerte, desprovisto de un juicio justo. Después de perseguir durante meses el espectro de ese hombre perverso y silencioso que se ocultaba detrás del nombre de Klingsor, el teniente

---

[332] "Me pides demasiado, Inge. Es una disyuntiva atroz: tú o él…". (Volpi, 2004: 546)

[333] Links es consciente de la situación en la que se encuentra Bacon: "Y sin embargo, se sentía devorado por la incertidumbre. Después de convivir con Irene durante meses, de mirarla a diario, de besar sus caderas y de acariciar su nuca, de ducharse con ella y de respirar sus cabellos, de beber su cuerpo y de dormir en su regazo, no era capaz de saber si ella le había dicho la verdad… ¡Era terrible! No poder confiar ni siquiera en la persona amada; peor aún: en la única persona por la que él hubiese abandonado todo, la ciencia y su trabajo, sus propias certezas, su vida". (Volpi, 2004: 426)

> Francis P. Bacon había sucumbido a su maldición. Una nueva e infausta Kundry lo había forzado a convertirse, a él también, en mentiroso, en criminal… (Volpi, 2004: 551)

Inconcluso el viaje mítico del héroe, la última de las etapas de Vogler, el retorno con el elixir, no se produce en *En busca de Klingsor*, en la que asistimos a un final abierto, propio de la incertidumbre que domina la novela: "Los escritores que gustan del final abierto prefieren dejar las conclusiones de tipo moral al albedrío del lector o espectador. Algunas cuestiones no tienen respuesta, algunas tienen muchas, así, ciertos relatos […] ponen nuevas cuestiones sobre la mesa que encuentra resonancia entre el público" (Vogler, 2002: 256). En este sentido, la salvación última del hombre no tiene lugar en la novela porque "una vez que ha pasado su período de iniciación, adviene a una forma de vida del todo insatisfactoria, o descubre que sus experiencias no han hecho sino conducirlo a una sociedad o grupo social tanto o más insuficiente que aquel que había abandonado" (Villegas, 1978: 87). En definitiva, Volpi subvierte el uso tradicional del mito y agota el sentido de la búsqueda en un fracaso de índole personal. La nueva identidad que Bacon parece adquirir a lo largo de las diferentes etapas de su viaje de iniciación se revela un espejismo ante la duda de la identidad del enigmático Klingsor, al que está indisolublemente ligado. Una vez más, la incertidumbre gobierna todas las estructuras novelísticas de la *Trilogía* y el héroe mítico que Volpi pergeña en las páginas de *En busca de Klingsor* sucumbe a lo incierto como pago de una debilidad que no es sino un 'ego experimental' de su creador ficticio, Gustav Links.

2.4.2. Don Quijote visita *El fin de la locura*.

"Don Quijote y Sancho Panza, en cambio, sobreviven. A diferencia de nosotros son inmortales. Mientras que la realidad nos condena a muerte, a ellos los salva la fantasía" (Volpi, 2008: 92). Con estas palabras Jorge Volpi resume la importancia que la obra cervantina tiene en el panorama literario universal, paradigma de la modernidad, y en la que abundan los recursos narrativos, "sus trampas y juegos estructurales, su ironía, su vocación carnavalesca, sus burlas al lector" (Volpi, 2008: 94). Pero al margen de los elementos literarios que definen al *Quijote*, Volpi ensalza su valor posmoderno característico de su ambigüedad y estructura abierta. La búsqueda de conocimiento que avala su proyecto literario persigue una honda significación de la novela de Cervantes, no solo en las múltiples referencias y coincidencias que pueblan *El fin de la locura*, sino mediante una simbología de Don Quijote que trasciende los límites entre fantasía y

realidad y ofrece una lectura utópica de la locura, entendida como "un compendio de nuestros fantasmas y un estandarte de la libertad creativa –de la ilusión y el sueño– opuestas a las ataduras y cadenas de la realidad" (Volpi, 2008: 94).

La intertextualidad entre las dos novelas se manifiesta en la constante identificación entre Quevedo y Don Quijote y las múltiples referencias al texto cervantino en la novela de Volpi. Nótese que la primera semejanza entre ambos personajes radica en las iniciales de sus nombres, Aníbal Quevedo y Alonso Quijano respectivamente, además de caracterizarse por su fidelización a la locura como prisma a través del cual aprehender la realidad. Si Don Quijote "se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio" (Cervantes, 2004: 29-30)[334], Quevedo imita a su modelo durante el proceso de conversión al ideal de la izquierda revolucionaria durante mayo del 68 francés; así pues, primero será la lectura de toda la obra de Lacan, sobre todo sus *Escritos* y su tesis doctoral, a los que se refiere en numerosas ocasiones en diferentes fragmentos del primer capítulo: "me provocó varias noches de insomnio, al cabo de las cuales me sentía capaz de recitar pasajes completos de su obra" (Volpi, 2003: 36). Posteriormente, serán obras específicas de índole revolucionaria facilitadas por Claire, como *El pequeño libro rojo, La sociedad del espectáculo, De la miseria en el medio estudiantil* o *El tratado de saber vivir para el uso de las jóvenes generaciones*[335], así como la *Historia de la locura en la época clásica* (1961) de Michel Foucault, referencia que incide en la temática de la locura en su relación con el personaje mítico cervantino: "¿Qué es exactamente la locura? […] una calidad infamante otorgada por los sanos o los poderosos a quienes no son como ellos, a quienes no piensan como ellos, a quienes no se someten a sus reglas y castigos" (Volpi, 2003: 143)[336].

---

[334] Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, Santillana Ediciones.

[335] Todas estas obras son paradigmáticas de la lucha estudiantil de mayo del 68; el denominado *Pequeño libro rojo* es una recopilación de discursos y citas pronunciados por Mao Tse-Tung, un referente del comunismo internacional. *De la miseria en el medio estudiantil* es la guía a seguir de la Internacional Situacionista, el manifiesto con el que se dio a conocer y del que destacan nombres como Guy Debord, autor de *La sociedad del espectáculo* y Raoul Vaneigem, quien escribió *El tratado de saber vivir para el uso de las jóvenes generaciones*. En su crítica al orden establecido, estos dos autores se posicionaron como punta de lanza de una generación que adquirió su conciencia crítica durante el enfrentamiento convulso que llevaron a cabo en esa época.

[336] A estas lecturas debemos añadir el progresivo ingreso en el movimiento revolucionario, al que en un principio no comprendía, llegando a afirmar: "No era yo quien deliraba, sino el mundo" (Volpi, 2003: 22). Cuando acude a una reunión de los amigos revolucionarios de Claire, Quevedo hace la siguiente lectura: "Yo no hallaba ninguna lógica a lo que decía, o su lógica pertenecía a un universo distinto". (Volpi, 2003: 74)

Una de las manifestaciones a las que acude Quevedo resulta clave por su sentido quijotesco y por la identificación del protagonista de *El fin de la locura* con el personaje cervantino. Completado el proceso que le conduce a la locura, Aníbal Quevedo se convierte realmente en un caballero andante revolucionario, un hombre de acción según los manuales a los que ha tenido acceso y se enfrenta a los granaderos liderando a sus compañeros como si fuera Don Quijote lanza en ristre:

> Un instinto prehistórico me animó a encabezar la batalla y de pronto me transmuté en un guerrero antiguo, en un caballero andante, en un mártir, en un suicida…
> –¡Aplastemos a los infames! –aullé con todas mis fuerzas–. ¡Acabemos con ellos! ¡Camaradas, no nos dejemos amedrentar! ¡A la carga! […]
> Mientras tanto, yo repartía golpes a diestro y siniestro, animando a mis huestes como un mariscal de campo, alertándolos sobre los puntos débiles o reagrupándolos cuando se dispersaban. (Volpi, 2003: 105-106)

Como Don Quijote en sus refriegas, Quevedo sale malparado de una pedrada en la sien y le recoge Josefa, una joven que se identifica con Sancho Panza. En su novela, Cervantes no prodiga una descripción física del escudero que permita recrear una imagen precisa de su apariencia, tan solo existen pequeñas pinceladas que contribuyen a crear la prosopografía del imaginario común de los lectores: "El traje, las barbas, la gordura y pequeñez del nuevo gobernador tenía admirada a toda la gente" (Cervantes, 2004: 888). Bajito y rechoncho, esa es la tipología con la que identificamos a Sancho, la misma que Volpi elige para el "escudero" de Aníbal Quevedo cuando describe a Josefa en los siguientes términos: "las manos que me sostenían no eran blanquísimas, sino romas y mullidas; su cuerpo no era ágil y altivo, sino ancho y rechoncho; y pese a su derroche de energía, en su rostro no había ninguna nobleza, sino unas facciones torvas escondidas detrás de unos enormes anteojos rectangulares" (Volpi, 2003: 106). Otra de las características de Sancho es el particular lenguaje del que hace gala[337], que sufre una evolución de la primera parte a la segunda, según afirma Vargas Llosa: "desde ese lenguaje sabroso, rebosante de vida, cuajado de refranes y dichos que expresan todo el acervo de la sabiduría popular, al retorcido y engalanado del final, que ha adquirido por la vecindad de

[337] Martín de Riquer opina que "Sancho también suele estropear el idioma, sobre todo cuando pretende usar alguna palabra culta o cortesana, y ello provoca la corrección de don Quijote, que siempre vela por el buen uso del idioma, y el amoscamiento del escudero, que no ve con buenos ojos que le corrijan. Pero Sancho, sobre todo en la Segunda parte, habla con una rústica propiedad y da muestras de conservar el tesoro del lenguaje y de la experiencia populares o tradicionales, lo que se manifiesta en su tan característica sobreabundancia de refranes y de frases hechas, que dan a su habla un colorido inconfundible. No es que Cervantes se tome muy en serio, como les ocurre a algunos cervantistas, el saber popular o ancestral que se pueda encerrar en los refranes de Sancho, pues no raramente los emplea sin que vengan a cuento y corrompidos, pero en este rasgo ha querido oponer el hablar popular del criado al discursear culto y literario del amo". (Riquer, 2004: LXX)

su amo" (Vargas Llosa, 2004: XXVII)[338]. En la obra de Volpi, Josefa se caracteriza por su locuacidad y llaneza a la hora de expresarse, porque "se valía de un lenguaje florido y barroco, lleno de retruécanos y malas palabras que parodiaban torpemente el habla de los *hippies*" (Volpi, 2003: 113) o "Josefa poseía un talento especial para retorcer el lenguaje, llenándolo con toda suerte de groserías y maldiciones" (Volpi, 2003: 138).

El pacto entre caballero y escudero y la constitución de esta pareja literaria se hace efectiva en el momento en que Josefa se convierte en la asistente personal del psicoanalista: "Haz lo que yo no puedo hacer, ve donde no veo, escucha donde no escucho, conviértete en una prolongación de mí mismo" (Volpi, 2003: 114). La relación se consolida cuando la joven mexicana le busca piso a Quevedo y se acaba instalando con él, descubriendo ante "su amo" sus perfectas cualidades como secretaria y ama de casa, aspectos que le hacen reflexionar al protagonista sobre la idoneidad de Josefa como esposa. No obstante, su "belleza interior" no compensa su apariencia personal, nada seductora para el psicoanalista porque "Josefa alcanzaba el volumen de sir Winston Churchill" (Volpi, 2003: 138). A pesar de ello, la clave quijotesca de *El fin de la locura* se perfila en el acuerdo tácito entre Josefa y Quevedo al rechazar la joven al protagonista: "Un caballero andante no debe coger con su escudero" (Volpi, 2003: 138).

Con la aparición de Sancho a partir del séptimo capítulo el *Quijote* incorpora el dialogismo como una de las principales características de la novela[339], un recurso que enriquece el discurso y lo dota de una fuerza esencial[340]. Muchos de estos diálogos destacan por el código humorístico que contrapone dos puntos de vista diferenciados, el culto de Don Quijote y el tradicional de Sancho, un "humor puramente gratuito, innecesario e inesperado, que hace que el lector no olvide que está leyendo lo que se

---

[338] Vargas Llosa, Mario (2004), "Una novela para el siglo XXI", en Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, Santillana Ediciones, pp. XIII-XXVIII.

[339] Salvador García Bardón analiza este dialogismo en el Quijote y concluye que "Si en un plano puramente formal observamos la frecuencia de las principales fórmulas narrativas que introducen las réplicas dialogísticas de cada uno de los dos personajes, notamos que don Quijote pregunta y replica más que Sancho, mientras que las razones dialogísticas de ambos se equilibran: preguntó Sancho: 18; preguntó don Quijote: 27; razones de Sancho: 8; razones de don Quijote: 8; replicó Sancho: 58; replicó don Quijote: 71. Sin embargo, las respuestas de Sancho Panza parecen ser más frecuentes que las de don Quijote, lo cual parece indicarnos que el escudero dialoga más que su señor, cuya tendencia al monólogo está condicionada por su manía discursiva: respondió Sancho: 304; respondió don Quijote: 254. (García Bardón, 2005)

[340] Ángel Basanta identifica el diálogo como uno de los procedimientos técnicos más importantes del *Quijote* (junto con la parodia, la ironía, el fragmentarismo, el dinamismo narrativo y la comicidad y el humor): "Su empleo sistemático es otro de los hallazgos técnicos más importantes del *Quijote*, y tuvo una influencia decisiva en la novela posterior. El diálogo es la base de la individualización de muchos personajes por su habla, sustento del perspectivismo múltiple, recurso dialéctico empleado como medio de conocimiento del alma humana y fundamento del dinamismo narrativo y de no pocas manifestaciones de comicidad y humor". (Basanta apud.Cervantes, 1997: 891)

llamaba un libro de 'entretenimiento'" (Riquer, 2004: LXXIV). Sin embargo, el carácter dialógico de la obra cervantina también sufre una evolución, según anota Claudio Guillén; las primeras conversaciones entre ambos protagonistas son amigables y cordiales "sin que los dos compartan esa mínima base de premisas comunes –lingüísticas, sociales, culturales– sin las cuales es difícil pasar de la conversación al diálogo. Pero esta relación evoluciona, se enriquece y seguirá sosteniendo la estructuración bipolar que da cabida a un número considerable de alternativas y oposiciones" (Guillén, 2004: 1150)[341]. Esta particularidad es la que se escenifica en la obra de Volpi en las conversaciones que mantienen Aníbal Quevedo y Josefa sobre el arte contemporáneo; el intelectual, en su recién adquirida faceta de crítico, trata de aleccionar a su asistente sobre el sentido y el significado de determinadas obras de arte contemporáneo, mientras que Josefa se decanta por un pragmatismo más mundano y por eso las rechaza.

La escena de la prometida ínsula de Sancho, cuyo gobierno obtiene en la novela de Cervantes, también está representada en *El fin de la locura*, en la que Volpi traslada el premio del escudero a sus páginas y convierte la isla en la jefatura de redacción de la revista *Tal Cual* fundada por Quevedo. Será Claire Vermont la que introduzca esta intertextualidad mediante una carta al protagonista fechada en París el 10 de enero de 1985, en la que advierte a Quevedo sobre la influencia que Josefa ejerce sobre él: "Siempre ha sido más inteligente de lo que aparenta, y mucho más peligrosa. Entiendo que después de tantos años de lealtad le hayas confiado la jefatura de redacción –el gobierno de *tu* isla–, pero te pido que no dejes de vigilarla" (Volpi, 2003: 321). Asimismo, en dicha misiva aparece otro dato que remite al modelo cervantino; me refiero a la reflexión de Claire sobre el traslado de Quevedo a su país natal, México, "Un lugar de cuyo nombre no querías acordarte..." (Volpi, 2003: 320). Haciéndose eco del célebre comienzo del *Quijote*, la joven activista refiere también el principio de la obra que nos ocupa, en el que Aníbal Quevedo padece amnesia y no recuerda su pasado mexicano ni los motivos que le llevaron al París convulso del 68.

La relación entre Don Quijote y Dulcinea sigue los parámetros del amor cortés en la idealización de la amada por parte del caballero andante, según la cual ella "es un cúmulo de perfecciones, el caballero la sirve y recibe de ella la fuerza de su impulso vital y espiritual" (Basanta apud. Cervantes, 1987: 856). Como amor inalcanzable (por su

[341] Guillén, Claudio (2004), "Cauces de la novela cervantina: perspectivas y diálogos", en Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, Santillana Ediciones, pp. 1145-1153.

inexistencia más allá de los límites de la mente de Don Quijote) supone un ideal sublime por el cual el caballero se convierte en vasallo y ella en "dueña de las mejores cualidades, a la que considera su señora y por la cual el caballero fortalece sus mejores virtudes" (Basanta apud. Cervantes, 1987: 863). Esta relación de vasallaje es la que Volpi explora en su novela para definir lo que une a Quevedo con Claire. Desde que el protagonista la descubre entre las barricadas de las calles de París se establece una conexión entre ellos que, debido a las complejas circunstancias que impiden un entendimiento entre ambos, solo puede explicarse mediante los parámetros del amor cortés de su modelo literario. Los problemas psíquicos que aquejan a la joven activista y su inestabilidad introducen la quiebra entre la realidad y el deseo; Quevedo se enamora del ideal que Claire representa en calidad de símbolo de la izquierda revolucionaria, por eso la misión de salvarla y protegerla le lleva a perseguirla y a adoptar sus ideales: "necesitaba ponerme en marcha, intentaría todo con tal de encontrarla. No me importaba exponerme, estaba dispuesto a enfrentarme a la policía y a ingresar en las filas de los extremistas. Tal como ella había deseado, al fin sería uno de los suyos. Quizás ésa fuese la razón de mi desvarío. Había descubierto mi misión" (Volpi, 2003: 112). Este deseo choca con la realidad y la personalidad de Claire, que tiende a la violencia y a la deslegitimación de su lucha y en el ejercicio de ese activismo mal entendido Claire se traslada a Venezuela o Cuba, donde su vasallo Aníbal Quevedo le sigue, o Chile, lugar en el que decide quedarse a pesar de las reticencias del psicoanalista. Después del golpe militar, es retenida en el Estadio Nacional y violada por un soldado; de nuevo en París, se refugia en casa de Quevedo, pero la espiral de violencia que define su vida la empuja al sadomasoquismo con un artista para el que hacía de modelo, Girard. En esta historia se entremezclan los encuentros esporádicos con Foucault en diversos locales parisienses de muy baja reputación, al mismo tiempo que la relación entre Claire y Quevedo atraviesa el momento más crítico de toda la novela. Aníbal Quevedo se aleja de su referente mítico y el ideal amoroso de Don Quijote es subvertido y adaptado al código vital de Claire como objeto amado, caracterizado por la violencia y la ira: "Un hombre que, como Don Quijote, se ha vuelto loco por los libros. Un desaforado caballero andante que, al ser incapaz de salvar a su dama, ha optado por vejarla" (Volpi, 2003: 309).

Dulcinea no es el único personaje que Volpi hace aparecer en las páginas de su novela; a ella, Don Quijote y Sancho debemos añadir la figura de Alonso Fernández de

Avellaneda, seudónimo del autor del *Quijote* apócrifo[342], la "no autorizada" segunda parte de la obra, publicada en Tarragona en 1614 y caricaturizada en *El fin de la locura* mediante el Crítico Ejemplar de Aníbal Quevedo, Juan Pérez de Avella[343]. En este personaje Volpi hace confluir dos referentes específicos, uno de la realidad extraliteraria, la del escritor del *Quijote* apócrifo, y otro perteneciente al universo cervantino, la némesis del caballero andante, el mencionado Caballero de los Espejos, que también aparece bajo el nombre de Caballero del Bosque o Caballero de la Blanca Luna y bajo cuya identidad se esconde el bachiller Sansón Carrasco. La función que realiza este personaje asumiendo la personalidad de diferentes caballeros andantes es la de introducirse en el universo de Don Quijote con el objetivo de convencerle para que abandone su locura y regrese a su hogar, pero las consecuencias de estas nobles intenciones acaban siendo desastrosas para el protagonista que, "después que ha perdido el interés por la caballería andante, después que ha jurado abandonar los senderos aleatorios de la aventura, nada tendrá sentido para él y la muerte constituirá su única salida" (Quintana Tejera, 2005: 111)[344].

En *El fin de la locura* Juan Pérez Avella realiza una crítica de la obra de Aníbal Quevedo en la serie "Lo mejor y lo peor del año", desmontando la imagen de intelectual de izquierdas del psicoanalista mediante severos artículos que echan por tierra su labor ensayística. Metafóricamente, si Sansón Carrasco pretendía devolver a Don Quijote a la cordura, Juan Pérez Avella, desde su posición de enemigo de Aníbal Quevedo (al igual que su referente Avellaneda), intenta deslegitimar la "locura" izquierdista del psicoanalista con

---

[342] "Todas las posibles atribuciones (Lope de Vega, Castillo de Solórzano, Liñán de Riaza, fray Luis de Aliaga, Salas Barbadillo, Jerónimo de Pasamonte, Tirso de Molina, Gregorio Fernández, etc.), carecen de mayor fundamento" (Menéndez Peláez et. al., 1999: 705). No obstante, la tesis más asentada sobre la identidad de Avellaneda sostiene que el autor de la controvertida "falsa" segunda parte del *Quijote* es Jerónimo de Pasamonte; Martín de Riquer ya apuntaba esta hipótesis en 1969 y la argumentó posteriormente en su ensayo *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* (1988), aunque quizás los estudios más exhaustivos sobre tal cuestión sean los de Alfonso Martín Jiménez, sobre todo el volumen *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y "Avellaneda"* (2001) y el artículo "Cervantes versus Pasamonte ("Avellaneda"): crónica de una venganza literaria" (2004), a los que remito.

[343] "La diferencia básica de ese Quijote con el de Cervantes es la gratuidad e incoherencia de la figura de Avellaneda frente a la de su modelo. El loco cervantino tiene una locura coherente, una visión del mundo compleja, en muchos sentidos sensata y amplia, viva y ordenada a sus obsesiones que tienen su justificación. Una vez que ha elegido su identidad caballeresca la mantiene y la cultiva, la adapta y la moldea en una asunción auténtica de su papel. El loco de Avellaneda, en cambio, es simplemente un demente sin visión del mundo, ni conciencia de misión alguna: por tanto no puede evolucionar ni adaptarse en los enfrentamientos con el entorno. La conducta del Quijote apócrifo no se integra conflictivamente en el mundo que le rodea: vive aparte, en una incoherente atmósfera de locura vulgar: así puede creerse en diversas ocasiones Don Fernando el Católico, Aquiles, el Cid, Fernán González… Ni siquiera sabe quién es. Se presenta como desamorado, es pendenciero, suelta parrafadas con un detallismo superfluo y de una fantasía gratuita…". (Menéndez Peláez et. al., 1999: 706-707)

[344] Quintana Tejera, Luis (2005), *Las máscaras en el Quijote. Antítesis e intertextualidad,* México: UTEP/Eón.

sus invectivas y calumnias. Con su punto de vista como crítico de la obra de Aníbal Quevedo desprestigia su papel de intelectual y contribuye a que el protagonista retorne a la cordura que, del mismo modo que Don Quijote, significará su trágico final. El enfrentamiento entre ambos personajes se ejemplifica en un pasaje concreto contextualizado mediante la obra cervantina; Don Quijote, en Barcelona, etapa final de sus aventuras, es retado por el Caballero de la Blanca Luna: "Vengo a contender contigo y a probar la fuerza de tus brazos, en razón de hacerte conocer y confesar que mi dama, sea quien fuere, es sin comparación más hermosa que tu Dulcinea del Toboso: la cual verdad si tú la confiesas de llano en llano, excusarás tu muerte y el trabajo que yo he de tomar en dártela" (Cervantes, 2004: 1045). Este agravio al amor del caballero andante es semejante al que sufre Aníbal Quevedo cuando su Crítico Ejemplar le provoca al eliminar de las páginas de su biografía a su "señora" Claire Vermont:

> En su detestable panfleto, mi Crítico Ejemplar apenas te menciona. Si no los más felices –no podría identificar esa sucesión de sobresaltos, celos y arrepentimientos como sinónimo de la dicha–, esos largos meses a tu lado son los más entrañables de mi vida. Los únicos momentos en que he sido yo mismo. Los únicos *verdaderos*. Y en su libro él te despacha de un plumazo, como si nunca hubieses existido. Pero no porque, como en otras ocasiones, sea incapaz de comprenderme o desconozca tu importancia sino porque, aunque se empeñe en demostrarme su odio y su desprecio, se muere de envidia. Para vengarse de mí, te expulsa de mi historia. Sólo para impedírselo valdría la pena escribir esas páginas. (Volpi, 2003: 267-268)

La clave quijotesca se refuerza con otras referencias menores pero igual de significativas. Me refiero a la primera obra que escribe Quevedo, que lleva por título *Epifanías* (parodiando las *Mitologías* de Barthes), y que se publica en México en las Ediciones Rocinante, nombre que remite al famoso caballo de la obra de Cervantes. Y no sólo eso, mediante las contracríticas que Quevedo realiza a Juan Pérez Avella, proporciona valiosa información acerca de su actividad académica, como por ejemplo la identidad de su primer editor, puesta en duda por el citado crítico, Andrés Quezada, cuyo apellido semeja al verdadero apellido de Don Quijote en la obra cervantina, Quijada o Quesada.

En un nivel más complejo de análisis existe otra serie de características menos visibles pero que entroncan la novela de Volpi con la tradición cervantina. La primera de ellas tiene que ver con la forma de vida que Don Quijote adopta como parte integrante del ideal ético según el cual él se convierte en caballero andante, quizás no para regresar al mundo de la caballería andante, que nunca existió más allá de las páginas de las diversas obras, sino para convertirse en protagonista de su propia historia novelesca. Es por ello que el caballero andante busca imitar a los grandes modelos de las novelas de caballerías, como

Amadís de Gaula. En este sentido, la estructura bipartita del Quijote facilita esta intención literaria, puesto que en la segunda parte se ficcionaliza la primera mediante la difusión de las aventuras de Don Quijote y Sancho, es decir, que el protagonista ya ha conseguido su propósito de figurar como importante personaje literario al que han leído numerosos personajes de la segunda parte: "Por eso, en la segunda parte, don Quijote busca el reconocimiento, y lo encuentra ante Sansón Carrasco, los duques, los jóvenes de la Arcadia fingida, etc. E incluso, a partir del capítulo 59, aprovecha el motivo del falso Quijote para reafirmar la verdad de su propia figura" (Basanta apud. Cervantes, 1989: 862).

Aníbal Quevedo no solo recupera ciertas coincidencias biográficas y circunstanciales de su modelo literario, sino que adopta este ideal de vida y, si Don Quijote imita a los caballeros andantes de la tradición literaria, el protagonista de *El fin de la locura* hace lo propio con los estructuralistas que aparecen en la novela y que contribuyen a forjar su identidad como paradigma del intelectual de izquierdas. Lacan como modelo psicoanalítico y principal defensor de la estructuración de la mente como el lenguaje es el primer "caballero" seguido por Quevedo, seguido por Althusser y su oscilación entre la cordura y la locura, entre la pasividad y la acción como modelo de actuación para la revolución social del convulso 68. Después será el turno de Barthes, de quien Quevedo adopta la forma de escribir y el punto de vista a la hora de reflexionar sobre la obra de arte y, por último, Foucault, modelo incuestionable en la lucha contra el poder y la cuestión sobre la independencia ideológica del intelectual. Pero Aníbal Quevedo, al igual que Don Quijote, también consigue convertirse en personaje literario, primero con la obra que él mismo está escribiendo conforme avanza la lectura y después como protagonista de Jorge Volpi en *El fin de la locura*.

Es innegable que el juego de narradores de la novela del escritor mexicano, en la que él mismo se desdobla en editor y Aníbal Quevedo en autor, está influenciado por la herencia cervantina que, según afirma Vargas Llosa, presenta dos narradores, Cide Hamete Benengeli y el traductor al español, una voz anónima "que habla a veces en primera persona pero más frecuentemente desde la tercera de los narradores omniscientes, […] y, al mismo tiempo, adapta, edita y a veces comenta el manuscrito de aquél" (Vargas Llosa, 2005: XXIV). En esta estructura de cajas chinas Aníbal Quevedo figura como Cide Hamete, ambos como autores de *El fin de la locura* y el *Quijote* respectivamente, mientras que el traductor y Jorge Volpi son los editores del texto. Este recurso tomado de Cervantes dota al texto de una incertidumbre que relativiza la versión del autor en la presentación de los personajes, caracterizada por "un aura de subjetividad, que contribuye de manera

decisiva a darle autonomía, soberanía y una personalidad original" (Vargas Llosa, 2005: XXIV). Por tanto, el perspectivismo múltiple de ambas obras supone "una fisura donde filtrar lo ambiguo y lo no-dicho" (Volpi, 2008: 97) mediante el subjetivismo literario y el fin de las verdades universales: "Dada la pluralidad de versiones ofrecida por todas estas voces –a las que más adelante se añadiría el eco del *infame* Avellaneda–, al lector no le queda sino aceptar la imposibilidad de conocer la 'verdadera' historia de don Quijote, debiendo conformarse con los retazos hilvanados por el autor" (Volpi, 2008: 97). En su juicio sobre el *Quijote*, Volpi realiza una defensa del relativismo humanista de la obra, al mismo tiempo que dignifica la locura del paradigmático caballero andante: "no se trataba del desvarío de un demente, sino de una consecuencia natural de la ruptura del personaje con su tiempo" (Volpi, 2008: 98).

Así es, el "ingenioso hidalgo fue entronizado, entonces, como un símbolo de la locura utópica de nuestra época, un compendio de nuestros fantasmas y un estandarte de la libertad creativa –de la ilusión y el sueño– opuesta a las ataduras y cadenas de la realidad" (Volpi, 2008: 94). De la misma manera, Aníbal Quevedo encarna la locura utópica de Don Quijote como estandarte de una izquierda revolucionaria que se revela "un fiasco" (Volpi, 2003: 449). Su retorno a la cordura y las acusaciones en su contra de colaborar con un poder al que siempre criticó suponen la derrota de los ideales tradicionales de la izquierda ante una maquinaria autoritaria que destruye todo a su paso. Don Quijote enarbolaba la bandera de la libertad y la nobleza y su delirio trascendía los límites entre realidad y fantasía, pero Aníbal Quevedo, a diferencia de su modelo literario, se oscurece a medida que avanza la novela. El perspectivismo múltiple deslegitima su posición privilegiada y su locura trasciende por sus luces, pero también por sus sombras. Al adueñarse de la demencia revolucionaria y adoptarla como una forma de vida –como una manera de acercarse a Claire– Quevedo sucumbe a un fracaso sentenciado por la caída del bloque comunista porque la "historia de este siglo es la historia de una gigantesca decepción" (Volpi, 2003: 448). Su trágico fin, al igual que el de Don Quijote, diferencia aún más si cabe los límites entre lo posible y lo imposible, por eso "Tal vez ha llegado el momento de volver a la cordura" (Volpi, 2003: 13).

2.4.3. En busca de la esencia de lo humano: *No será la Tierra* y el gen egoísta.

El motivo del genoma humano en *No será la Tierra* es indisoluble a una de las temáticas eje que Volpi explora en la *Trilogía*, la ciencia y las implicaciones morales y

éticas de sus avances (la cuestión de la alienación tecnológica expuesta por Marcuse). El personaje de Éva Halász articula la carrera desatada por descifrar la esencia de lo humano, nuestro código genético, al mismo tiempo que su propia identidad se caracteriza por lo paradójico de su existencia y su desdoblamiento entre una inteligencia superior y una capacidad emotiva inexistente, dualidad que determina su filosofía de vida, vinculada a un determinado pensamiento científico; de hecho, de la mano de Éva, que actúa como transmisora de conocimientos científicos, nos adentramos en los entresijos del Proyecto Genoma Humano, en el que ella participa activamente, y en las teorías de la Inteligencia Artificial, estudios a los que se dedica profesionalmente.

Estas disciplinas, en apariencia alejadas del campo literario, son fundamentales en la exégesis textual no solo del personaje de Éva, cuya vinculación con los sistemas informáticos resulta de vital importancia para la búsqueda personal de su propia identidad, sino también en un nivel estructural y estilístico. Los mecanismos que rigen la mente, desconocidos para el ser humano, son objeto de reflexión en *No será la Tierra*, obra que implica un imperativo moral en cuanto a la responsabilidad de los científicos en la creación de seres inteligentes. Éva, en el conjunto de la novela, remite a una serie de elementos que proporcionan una significación global acerca de una cuestión de gran calado como es el porqué de la existencia humana. La base teórica que fundamenta esta línea argumental reside en los estudios de Richard Dawkins, sobre todo el ensayo *El gen egoísta*[345], del que Volpi se siente deudor[346]. La existencia humana está determinada por su configuración genética, aquella que en realidad dictamina la lucha por la supervivencia de las especies. Entendida esta tesis, Éva reproduce a nivel literario todo el entramado científico de esta teoría en dos niveles principales, por un lado, la búsqueda de conocimiento, el afán por desentrañar la esencia de la vida, búsqueda que la vincula a la Eva mitológica y, por otro lado, la guerra genética que, según los trabajos de Dawkins, son la base de nuestra evolución, una guerra que tiene su correspondencia en el plano estructural de la novela mediante las relaciones que mantienen entre sí los diferentes personajes de la misma. Para completar el punto de vista de Éva, Volpi lo contrapone en la obra al de su amante y narrador, Yuri, de manera que se genera una tensión dramática entre una postura racional,

[345] Dawkins, Richard (2005), *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Barcelona. Salvat Editores.

[346] En el ensayo en el que vincula ciencia y literatura, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, Volpi menciona entre sus fuentes a Richard Dawkins y su clásico ensayo sobre la evolución y la teoría de los memes. (Volpi, 2011: 161)

asentada en estudios genéticos, y otra de carácter pasional e impulsivo que, a la postre, desencadena los fatales acontecimientos de la novela.

2.4.3.1. Inteligencia Artificial.

Así pues, las teorías sobre la Inteligencia Artificial[347], a partir de este momento IA, resultan determinantes para la exégesis textual acerca de Éva Halász, no solo por constituir por sí misma una de las principales líneas temáticas de la novela, sino porque la vida de la científica húngara depende en mayor o menor medida de dicha disciplina. La IA no solo supone para Éva una motivación que le permite conocerse a sí misma en cuanto a la identificación entre sistema nervioso y computación se refiere, sino que tal búsqueda de similitudes implica ciertos imperativos morales que, a día de hoy, la cibernética está lejos de resolver, una cuestión que se relaciona con la responsabilidad de los científicos sobre sus propios descubrimientos e investigaciones. Asimismo, la base científica de la IA sirve de marco contextual y referencial de la vida de Éva, hasta el punto de existir algunas coincidencias nada casuales entre ambos, una correspondencia que enfatiza el papel del personaje como divulgadora de la trama científica de la novela en un intento por revisar, desde el punto de vista ficcional, el devenir de otras disciplinas humanas, como ya hiciera Volpi con la Historia en *En busca de Klingsor*, o con el estructuralismo francés o el psicoanálisis en *El fin de la locura*.

[347] Desde la Antigüedad existen indicios del interés del ser humano por la creación de seres semejantes a sí mismos, un proyecto producto de los deseos y sueños del hombre por emular las distintas facetas de los seres vivos, en concreto nuestra inteligencia. Nuestros antepasados creaban estatuillas animadas para diversas ceremonias, al igual que los faraones, cuyas figuras representaban acciones cotidianas y servían de refugio eterno para las almas de los fallecidos. Con el auge de la civilización griega se aprecia un avance manifiesto en la construcción de autómatas, mecanismos que imitaban movimientos reales de seres vivos y que se relacionaban con la magia y el ocultismo, sobre todo de la mano de Architas de Tarente, Arquímedes, Demetrio de Farleria y Heron de Alejandría. Asimismo, en la mitología encontramos numerosos ejemplos que ponen de manifiesto el interés del hombre por la creación de este tipo de seres, como por ejemplo Talo, el hombre de bronce que era invulnerable, guardián de la isla de Minos; o Hefestos, creador de dos androides femeninos. Por su parte, le época romana y las invasiones bárbaras fueron poco propicias para el desarrollo de la ciencia, por eso habrá que esperar a la Edad Media, a las creaciones de S. Alberto Magno, Leonardo o Raimundo Lull. En la Edad Moderna los ejemplos referidos son mayores en número, como el mítico Gölem, creado por el rabino de Praga Judah Loew Bezabel; esta criatura resultó ser díscola e insumisa y escapó al control del rabino, destruyendo todo lo que encontraba a su paso y asesinando a varias personas, de forma que su creador se vio obligado a destruirla. Los Droz, padre e hijo, crearon mediante complejos engranajes de relojería tres androides, dos niños y dos mujeres, cuya presentación en España acabó, curiosamente, en encarcelamiento por orden de la Inquisición. Daniel Borrajo opina que la perfección de los autómatas en la época moderna llegó con Vauconson y tres de sus creaciones, el Tocador de Flauta, el Tocador de Caramillo y el Pato, aunque la diferencia entre estos ingenios y los imaginados en la mitología en manos de Hefestos resulta abismal por una de las cualidades que nos caracteriza como humanos, nuestra capacidad de comunicación: "Para indicarle al niño escritor de los Droz que modificara su mensaje, era necesario cambiar su 'programa', lo cual requería seis horas de trabajo de un experto relojero. En cambio, los autómatas de Hefestos, no había más que hablarles". (Borrajo, 1997: 27)

Entendida la IA como ciencia en desarrollo, son varios los críticos que señalan el verano de 1956 como fecha de nacimiento de la disciplina, año en el que se celebra el ciclo de conferencias del Darmouth College[348] al que asisten los principales expertos sobre la materia. La fecha no deja de ser significativa en el marco de la lectura de *No será la Tierra*, puesto que es también el año en el que nace Éva Halász, de suerte que Volpi establece un vínculo indisoluble entre el personaje y el nacimiento de la especialidad. Asimismo, el sustrato teórico de la disciplina científica está narrado desde el punto de vista de Éva, cuyos conocimientos sobre la materia y la expresión de los mismos la configuran en la novela como divulgadora de la ciencia, faceta incomprendida por los demás[349], poniendo de relieve una de las claves de la obra literaria de Jorge Volpi, la inserción en el discurso de fragmentos pertenecientes a otras disciplinas con el fin de construir una obra de arte literaria que sirva de medio para conocer el mundo. Nos hallamos ante la mezcla de ensayo y ficción, una de las vías que Volpi proyecta en el escenario de la narrativa hispanoamericana, en la que defiende "la idea de la novela como laboratorio" (Volpi, 2009: 202)[350], como fusión entre discursos fictivos y no fictivos, tales como

[348] Estas lecciones, que llevan por título *The Darmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence*, tenían un único propósito: "los ordenadores y su capacidad para simular la inteligencia humana en alguna de sus diferentes facetas" (Villayandre, 2002: 213). Para alcanzar la meta propuesta, los científicos reunidos centraron las conversaciones en tres líneas principales: la concepción de que la inteligencia podía darse fuera del cerebro humano, que era capaz además de explicarse mediante un razonamiento científico y, en tercer lugar, que el instrumento de laboratorio idóneo para realizar la tarea era, precisamente, el ordenador. Además, una de sus señas de identidad es su carácter interdisciplinario, que abarca la ciencia cognitiva, punto en el que "convergen campos como la informática, la lingüística, la psicología, la filosofía, las matemáticas, la biología, la neurología, etc." (Villayandre, 2002: 199). Villayandre identifica tres objetivos que persigue la IA, significativos para el análisis de la novela por su vinculación con Éva y su interés por la disciplina: comprender la inteligencia en términos teóricos, comprender la mente humana por medio del diseño informático y, por último, construir sistemas que sean capaces de suplir o complementar a la mente humana, toda una búsqueda de conocimiento que es a la vez el motor que guía al personaje femenino de *No será la Tierra*.

[349] Este aspecto de la vida de Éva se manifiesta en el siguiente fragmento, en el que se nos describe el encuentro sexual entre la científica y uno de sus amantes: "Ambos recogieron su ropa y se vistieron en silencio. Mira, Stevie, las redes sexuales funcionan como cualquier otra red. Un mismo principio regula las conexiones neuronales, los contactos sociales, los sistemas eléctricos y telefónicos, los circuitos de las computadoras y, en fin, incluso tus adorados equipos de futbol. Para funcionar, las redes requieren que la mayor parte de sus elementos estén ligados sólo con uno o dos de su especie y que haya unos cuantos que concentren un número mucho más amplio de conexiones, ¿me sigues? La verdad es que no. Ay, Stevie, te digo que eres tonto. Existen dos tipos de personas: las que son fieles o más o menos fieles, la inmensa y aburrida mayoría, y las que funcionan como conectores. Yo soy de estas últimas. Un conector. Mi misión en la vida es acostarme con el mayor número posible de hombres a fin de unir círculos que de otra manera jamás se encontraría… ¿Ya? Para entonces Steve había dejado de escucharla, concentrado en sus propios pensamientos (acaso el marcador del partido de futbol entre los Acereros de Pittsburgh y los Jets de Nueva York). A Éva siempre le ocurría lo mismo: nadie valoraba su sofisticado sentido del humor y menos aún su talento como divulgadora de la ciencia". (Volpi, 2006: 115-116)

[350] Volpi, Jorge (2009), *El insomnio de Bolívar*, Barcelona: Editorial Debate.

"autobiografía, ensayo, novela, periodismo y poesía[351]" (Volpi, 2009: 202).

Esta mezcla genérica se especifica en pasajes de *No será la Tierra* en los que, desde el punto de vista de la sucesión cronológica de los acontecimientos históricos, Éva, por nacer después de que sucedieran, no pudo asistir a los mismos, una dificultad que aun así no le impide narrarlos "como si hubiese estado allí" (Volpi, 2006: 109). Es lo que sucede con la reunión de científicos que tuvo lugar en mayo de 1942 en el Hotel Beckmann de Nueva York a cargo de la Fundación Josiah Macy Jr., pertenecientes a disciplinas como la psicología, la medicina o la antropología, con el único propósito de estudiar el cerebro humano. Basándose en la creatividad de la imaginación, Éva nos aporta una imagen precisa de los asistentes a la cita, en la que "casi podía distinguir los rostros de los participantes, los belfos del neurofisiólogo español Rafael Lorente de Nó, el rostro apergaminado del neuropsicólogo Warren McCulloch, los ojillos saltones del psicoanalista Lawrence Kubiak, célebre entre escritores y artistas, y la rutilante pareja de antropólogos formada por Gregory Bateson y Margaret Mead" (Volpi, 2006: 109). Pero si por algo resulta importante el encuentro es por el anuncio de Arturo Rosenblueth, Norbert Wiener y Julian Bigelow de la denominada "causalidad circular", es decir, "un nuevo conjunto de procesos naturales que no estaban gobernados por la tradicional relación de causa y efecto" (Volpi, 2006: 109), una relación que no solo no era válida para determinar el comportamiento de los seres vivos en general, y de los humanos en particular, sino que tampoco servía para los automatismos porque todos "persiguen una finalidad", "un propósito" (Volpi, 2006: 109). Tanto unos como otros se regían por el ensayo-error, sí, pero también por el almacenaje de esas respuestas para su posterior utilización en lo que se conoce como retroalimentación, un descubrimiento que revolucionó el devenir de la biología y la neurología y que daría lugar a la cibernética[352].

---

[351] "Firmemente cimentada en los caminos recorridos por escritores como Pitol, Bolaño, Aira, Piglia, Vila-Matas o Sada, la primera representa un quiebre necesario –y acaso ineludible– que no sólo tiende a romper los límites genéricos (un procedimiento simplemente posmoderno), sino a volverse indiferente respecto a la catalogación a partir de estos esquemas. Entre los escritores de las últimas generaciones empeñados en esta tarea se podría mencionar a Cristina Rivera Garza, Rafael Gumuncio, Rodrigo Rey Rosa, Vicente Herrasti o Álvaro Bisama" (Volpi, 2009: 202-203). La otra línea creativa que Volpi contempla en su ensayo es "la aparición de una nueva literatura fantástica" (Volpi, 2009: 202) de la mano de escritores como Daniela Tarazona y *El animal sobre la piedra*, Guadalupe Nettel con *El huésped*, Mike Wilson y *El púgil* o la obra literaria del chileno Jorge Baradit.

[352] Será Marvin Minsky quien defienda que el problema al que se enfrentan los programas informáticos desarrollados a instancias de la IA se deriva de la complejidad de análisis mediante el sistema de ensayo y error, de suerte que la solución debería hallarse mediante programas que sepan interpretar juicios, es decir, los llamados programas heurísticos, cuyo mecanismo es bastante sencillo, puesto que operan mediante subdivisiones y diferentes niveles. Además, Minsky señala que "la clave del éxito en un procedimiento de este tipo reside, muy a menudo, en encontrar una forma de descripción para la situación del problema (un 'lenguaje' descriptivo) que proporcione una descomposición útil del problema" (Minsky, 1974: 312). Así es

Norbert Wiener es el científico que desarrolló teóricamente el concepto de cibernética y, curiosamente, es objeto de una honda admiración por parte de Éva en la novela. De hecho, Volpi establece entre ambos una serie de similitudes relacionadas con su temperamento inestable, porque a ella "le fascinaba la figura del obeso, puntilloso, maniático y desordenado Norbert Wiener: un alma afín" (Volpi, 2006: 110) con un "carácter inestable y metamórfico, maníacodepresivo" (Volpi, 2006: 110). Como se nos cuenta en la novela, ambos fueron niños prodigio; él, profesor del MIT, se correspondía con la imagen del profesor chiflado representada por Einstein: "todo se le olvidaba, sus alumnos debían perseguirlo para que se acordase de dar clase, sus pensamientos se desplazaban a una velocidad vertiginosa y pasaba buena parte del día dando largos y ruidosos paseos por el campus del MIT" (Volpi, 2006: 110-111). Al igual que le ocurría a Éva en sus períodos melancólicos, Wiener también estaba sujeto a las oscilaciones emocionales entre el júbilo y la depresión y "le bastaba leer un poema de Heine para desmoronarse o que alguna de sus hijas le llevase la contraria para verse traspasado por la ira" (Volpi, 2006: 111). Éva, por estos motivos, se sentía íntimamente unida al profesor al que nunca llegó a conocer, puesto que falleció cuando ella tenía ocho años: "Al observar su imagen […] le parecía un pariente lejano, un *tío* posible, con sus gafitas redondas y su barba de chivo. Y a veces ella se imaginaba así en el futuro: gorda y fea, sin esperanza, prisionera del desorden bioquímico que invadía su cerebro" (Volpi, 2006: 111). Wiener continuó sus investigaciones en la misma línea hasta que se alió con John von Neumann para crear en 1945 la Sociedad Teleológica con el objetivo de estudiar "cómo el propósito determina la conducta animal y humana, y cómo ese propósito podía ser imitado con aparatos mecánicos y eléctricos" (Volpi, 2006: 111-112). Finalmente von Neumann rechazó la oferta de Wiener de incorporarse al MIT y anunció su propio proyecto con el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton para la creación de la EDVAC, la Computadora Electrónica de Variables Discretas, en lo que se conocería en el futuro como la arquitectura de Neumann, olvidándose por completo de las aportaciones de Wiener. En estos términos describe Éva la reacción del científico estadounidense:

> Pobre tío Norbert, pensaba Éva al imaginarlo traicionado. Al borde de otro de sus ciclos depresivos, Wiener no tramó ninguna venganza, no se quejó, no le envió una furibunda carta a su colega. Se limitó a guardar silencio. Que Johnny hiciera lo que quisiese, que armarse su monstruo o su gigante o su criatura de Frankestein en

---

como surge el lenguaje de programación LISP, desarrollado por McCarthy a partir de un trabajo de Newell, Simon y Shaw y que forma listas de objetos para buscar las relaciones entre ellos y utilizarse, a su vez, en otros subprogramas.

> Princeton: él se consagraría a lo que de verdad importaba, a entender lo que ocurría en esa íntima confluencia entre las máquinas y los humanos. (Volpi, 2006: 112)

Pocos años después de lo ocurrido, Wiener dio a la imprenta un libro de divulgación científica acerca de sus teorías más recientes, el célebre *Cibernética*, "sin imaginar que dos décadas más tarde otra niña prodigio, tan propensa al desánimo y a la euforia como él, iba a leerla a los trece años, animándola a estudiar los mecanismos de la vida y la conciencia" (Volpi, 2006: 113). El propósito para ambos, Wiener y Éva Halász, parece ser el estudio del cerebro humano y las máquinas con el único objetivo de comprenderse a sí mismos. No obstante, las ideas que Wiener desarrolla en relación con las anomalías patológicas se conectan con la problemática que rodea a Éva[353]. Los métodos utilizados para intentar corregir los errores de las máquinas consisten, bien en eliminar toda la información para que el artefacto funcione sin repetir la misma dificultad, bien procediendo a un impulso eléctrico que interrumpa el ciclo y, en el caso de que nada de esto funcione, se procede a desconectar la parte averiada del aparato. En cuanto al cerebro se refiere, el sueño y el descanso suelen funcionar como desconectores del sistema nervioso, pero no borra los recuerdos ni tampoco mitiga procesos de graves inquietudes. En estos casos extremos, al igual que con las máquinas, se puede recurrir a la intervención quirúrgica y practicar una lobotomía prefrontal que controla los estados de ansiedad "no porque lesiona o destruye su capacidad para mantenerse en este estado, que en la terminología propia de otra profesión recibe el nombre de conciencia, [sino porque] produce un deterioro de la memoria circulante, es decir, de la capacidad de tener presente

[353] El matemático afirma que las psicopatologías han decepcionado en cierto modo a los facultativos porque muchas de ellas no se manifiestan bajo daños específicos en los tejidos cerebrales, parecidos a los tumores o similares. Estamos ante desórdenes funcionales que se manifiestan en el comportamiento de los individuos. En este punto, Wiener señala que la contribución de la ciencia computacional puede ayudar a discernir entre estos desórdenes funcionales y los específicamente orgánicos. El cerebro funcionaría en este caso como la combinación de la estructura física y vacía de un ordenador, junto con las instrucciones que se han dado al frente de una serie de operaciones para llevarlas a cabo, unido además a la información almacenada y recibida desde el exterior. Precisamente este tipo de información se especifica en lo que conocemos como memoria, que puede ser circulante, "con una base física que desaparece cuando se para la máquina o el cerebro" (Wiener, 1974: 98), o memoria a largo plazo, "almacenada de un modo sobre el que solamente podemos hacer conjeturas, pero que, probablemente, posee también una base física que desaparece con la muerte" (Wiener, 1974: 98). Por esto mismo se puede entender que los desórdenes mentales sean en realidad perturbaciones de la memoria, "de la información circulante mantenida en estado de actividad por el cerebro y de la permeabilidad a largo plazo de las sinapsis" (Wiener, 1974: 98). Wiener concluye que es difícil sostener la idea de que un sistema que mantiene tan alto número de neuronas en procesos circulares pueda ser estable con el paso del tiempo. Lo normal es que estas neuronas sigan su curso y mueran, hecho que ocurre con los recuerdos del presente, o que se acumulen las neuronas en el sistema hasta ocupar un volumen desmedido en el sistema nervioso y que provoque trastornos relacionados con la neurosis de ansiedad: "Puede ser que en tales casos el paciente no tenga espacio suficiente –es decir, suficiente números de neuronas– para poder realizar los procesos normales del pensamiento" (Wiener, 1974: 99). Incluso puede llegar a afectar a la memoria permanente y pasar de una perturbación ligera a una destrucción visible de la actividad mental considerada normal.

una situación que no tenemos delante" (Wiener, 1974: 100). Otra forma de actuar contra la memoria es mediante *shock*, ya sea eléctrico, insulina o metrazol, de la misma forma que mediante las máquinas; Wiener considera que este tipo de prácticas provocan graves daños sobre la memoria permanente y la personalidad del individuo, además de ser un método violento, "imperfectamente entendido e imperfectamente controlado, de interrumpir un círculo vicioso mental" (Wiener, 1974: 100). En este punto de la reflexión teórica sobre la cibernética hay que recordar que el personaje de Éva Halász es sometido a una terapia electroconvulsiva tras su intento de suicidio, y que después siguió un tratamiento de Prozac[354]. En este caso, las teorías de la IA y las semejanzas expuestas por Wiener entre cerebro y cibernética ayudan a explicar la terapia seguida por Éva tras su intento de suicidio:

> Nuestra teoría explica quizá también por qué en determinadas circunstancias resulta conveniente un tratamiento en el que se empleen simultáneamente el shock y la psicoterapia, combinando terapia física o farmacológica contra las repercusiones malignas del sistema nervioso con una terapia psicológica para las memorias permanentes lesionadas que pudieran ser capaces de restablecer el círculo vicioso roto por el tratamiento mediante *shocks*. (Wiener, 1974: 101)[355]

A lo largo del relato de *No será la Tierra* aparecen más factores que relacionan la disciplina con el personaje de Éva. Por ejemplo, a la edad temprana de dieciséis años, la

[354] Además, Wiener señala casos más graves en los que la memoria circulante y la permanente están gravemente dañadas, de tal forma que ni la ayuda farmacológica ni la quirúrgica resultan efectivas para este problema. Para intervenir de forma selectiva en la memoria permanente es necesario recurrir al psicoanálisis y otro tipo de medidas psicoterapéuticas. La tarea de los facultativos "consiste en una serie de medios de descubrir e interpretar estas memorias ocultas, de hacer que el paciente las acepte como tales, de modificar, ya que no su contenido, al menos las connotaciones afectivas que llevan consigo y, finalmente, de hacer que resulten menos perniciosas" (Wiener, 1974: 101). Goleman, por su parte, analiza estas psicopatologías desde la óptica de la inteligencia emocional al hablar de las ideas obsesivas y recurrentes como una de las posibles causas de los estados depresivos, de suerte que "el deprimido sólo se dedica a alimentar el sentimiento de tristeza sin ocuparse de hacer nada que pueda sacarle realmente de su estado de ánimo" (Goleman, 2001: 117). No en vano, la terapia cognitiva está diseñada para modificar esas pautas reiterativas mediante dos tipos de estrategias, la primera de ellas enfrentándose a las causas mismas de la depresión, cuestionando su valor y buscar otras alternativas, y la segunda diseñando actividades y distracciones. Estas últimas pueden resultar eficaces porque "los pensamientos depresivos tienen un carácter automático y se introducen de manera inesperada en la mente. Aun en el caso de que la persona deprimida trate de eliminar los pensamientos obsesivos, no resulta fácil conseguirlo". (Goleman, 2001: 118)

[355] Para dilucidar la eficacia de las conexiones neuronales, así como su problemática, Wiener recurre a la telefonía y a la probabilidad de que los distintos niveles funcionen correctamente; de esta manera, a mayor complejidad del sistema, mayor índice de satisfacción debe tener cada nivel. El cerebro humano actúa de forma semejante; se trata de un sistema muy eficiente si las conexiones se realizan a corta distancia; sin embargo, si son de larga distancia las probabilidades de éxito disminuyen debido a las sobrecargas del sistema, que pueden desembocar en una especie de embotellamientos o procesos caóticos que afectarán a las partes más alejadas del sistema central del cerebro. Es decir, "que los procesos en los que intervienen varios centros cerebrales, varios procesos motores y numerosas áreas de asociación figurarán entre los menos estables en los casos de locura" (Wiener, 1974: 103). Esto es lo que Wiener denomina procesos superiores y, según su teoría, son precisamente este tipo de procesos los primeros en verse afectados en caso de enfermedad mental.

científica húngara ingresa en el MIT y asiste a las clases del profesor Marvin Minsky –uno de los científicos más relevantes de los estudios computacionales– para estudiar IA, no por ser de su preferencia, sino como un modo de aprender a conocerse a sí misma; si el cerebro y el ordenador parecen tener un sistema casi equivalente, el reto al que se enfrenta la cibernética es el de programar un ordenador inteligente que, a su vez, ayude a comprender el funcionamiento de la mente humana, desafío al que aspira Éva a nivel personal, a quien el profesor Minsky instruye sobre la máquina de Turing como prueba para determinar la inteligencia de una máquina[356]. La relación entre ambos, alumna y profesor, se ciñe estrictamente a parámetros profesionales; quizás el profesor intuía la compleja personalidad de la joven, pero "nunca se atrevió a hacerle ninguna pregunta personal, su relación se mantenía en el plano abstracto, dos mentes comunicándose a través de un cable, dos cerebros que establecen una conexión empática, desprovistos de vidas íntimas o necesidades corporales" (Volpi, 2006: 127), como si en verdad fueran dos ordenadores conectados intercambiando información relevante.

Después de finalizar sus estudios y tras el intento de suicidio y el tratamiento correspondiente, Éva decide trasladarse al Instituto Konrad Zuse de Técnicas de la Información en el Berlín Oeste, con el fin de disfrutar de un año sabático. Antes de realizar el viaje Éva se instala en una casa en las montañas, cerca del río Neponset, para pensar y reflexionar sobre la Inteligencia Artificial y la prueba de Turing. En su papel de divulgadora científica, después de un breve repaso de los programas más elaborados que se han enfrentado a la prueba, ELIZA en 1966 y SHRDLU en 1968, sin éxito alguno, Éva parte de otro punto de vista diferente para analizar el estado de la cuestión, al replantear la formulación de la prueba de Turing porque: "Al contrario de lo que pensaba el matemático inglés, la inteligencia no podía medirse sólo por sus manifestaciones externas. Éva podía quedarse allí, inmóvil, muda, sola, sin por ello dejar de ser inteligente. […] Uno no

[356] La llamada "prueba de Turing" fue ideada por Alan Turing para determinar el grado de inteligencia de un mecanismo y su funcionamiento es descrito por Jorge Volpi en su ensayo *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* (2011): "Se necesitan tres participantes: *a)* un humano, que hace las veces de juez; *b)* una computadora o, de plano, un robot, y *c)* otro ser humano. El juez se halla separado de los dos contendientes por un muro, en el cual hay dos hendiduras a través de las cuales éstos deslizan sus respuestas dactilografiadas –para modernizar la situación, empleemos mejor dos pantallas de LCD–. El juez no sabe, por supuesto, cuál es el humano y cuál el ordenador, pero puede formularse a ambos toda clase de preguntas con el fin de averiguarlo. Según Turing, sólo cuando el atribulado juez humano sea incapaz de distinguir uno del otro podrá celebrarse la aparición de una máquina inteligente. Sesenta años después de haber sido formulada, ninguna computadora ha pasado la prueba. En 1991, el excéntrico inventor Hugh Loebner instituyó un premio anual para reconocer al creador del programa informático que logre superarla. Desde entonces, nunca se ha entregado la medalla al primer y segundo lugares; el tercer puesto, un tanto de consolación, ha ido a parar a aquellos que al menos han avanzado un poco en este anhelo". (Volpi, 2011: 84-85)

necesitaba hablar o moverse para *pensar*" (Volpi, 2006: 208). Y así, en un momento de inspiración y armonía con la naturaleza, Éva tiene una revelación:

> Ese día de otoño de 1985 Éva se sintió abrasada por un chispazo de lucidez. Aquella idea no sólo era contundente –y, como todas las grandes ideas, obvia–, sino perturbadora. Si en verdad deseaba construir una máquina inteligente, debía preocuparse más por la relación entre la mente y la realidad que en lograr que las computadoras imitasen a los humanos. Aún no se le ocurría cómo aplicar ese enfoque, pero al menos ahora sabía –sí, lo sabía– cuál era el yerro de sus predecesores. (Volpi, 2006: 208)

Esta escena resulta bastante reveladora en cuanto a los nexos de unión con otra de las novelas de la *Trilogía*, *En busca de Klingsor*, en la que Tomás Regalado identifica la asociación de ciencia y progreso mediante una visión positivista de la primera y el dominio de la razón sobre el caos. En relación con la primera parte de la novela, que se adhiere a los parámetros de esta visión utópica de la ciencia, definida en ocasiones como un acto de fe en el conocimiento mismo, Regalado plantea la hipótesis de que "todo descubrimiento científico, como toda culminación de una obra artística, se encuentra acompañado por un halo entre lo conocido y lo desconocido, línea que divide borrosamente física y metafísica, ciencia y religión, intuición y conocimiento" (Regalado, 2009: 535). De esta manera, en la obra destacan tres momentos asociados a esta idea del progreso mediante un "proceso espiritual purificador" (Regalado, 2009: 535), como son el descubrimiento de la "Mecánica Matricial" de Heisenberg, la "Mecánica Ondulatoria" de Schrödinger[357] y el intento de los científicos alemanes de construir la bomba atómica en el *Atomkeller* en 1945[358]. De todos ellos, el que me interesa destacar aquí es el primero, por mostrar un número mayor de similitudes con la iluminación sobre los estudios de IA que tuvo Éva a orillas del río Neponset. Heisenberg, a diferencia de ella, se encontraba en una isla, en Alemania, Helgoland, un escenario cuya descripción supone uno de los momentos más líricos de la novela. Allí, solo y "convaleciente de una enfermedad febril" (Regalado, 2009: 535), al igual que Éva, se nos narra el momento de lucidez bajo parámetros del romanticismo que

[357] "Un segundo momento epifánico lo constituye el descubrimiento de la 'Mecánica Ondulatoria' de Schrödinger, paradójicamente asociado […] al nacimiento de una nueva *episteme* de caos, incertidumbre y probabilidad. Solo en una cabaña del valle suizo de Arosa y alejado del resto de la civilización, Schrödinger recibió la visita de una misteriosa mujer y, después de ingerir algunas botellas de vino, tiene una revelación […]. Sin la profundidad lírica de la descripción del hallazgo de Heisenberg, la escena se comprende como un acto eminentemente creador y erótico, tanto en lo físico como en lo intelectual". (Regalado, 2009: 537)

[358] La escena se localiza en una "cueva subterránea en el pequeño pueblo de Haigerloch, en un postrer intento de producir una reacción artificial en cadena que hiciera posible la construcción de la bomba y quizá posibilitar así el triunfo de Alemania en los estertores de la guerra" (Regalado, 2009: 537). Así, los científicos semejan alquimistas que, al igual que Fausto, parecen dispuestos a vender su alma al diablo por alcanzar el conocimiento absoluto. Asimismo, Regalado señala los numerosos términos asociados al cristianismo, que revelan el carácter religioso del encuentro.

van desde la naturaleza salvaje de un acantilado en el que rompen las olas con violencia a la calma que anuncia un amanecer nuevo y despejado. Así, Regalado señala la identificación existente entre el entorno natural y el pensamiento del científico alemán, "sumido en la fiebre e inmerso en cuentos de divagaciones abstractas hasta alcanzar su particular momento de *anagnórisis*" (Regalado, 2009: 536).

Éva, durante su estancia en Berlín, atraviesa un período profesional sin grandes objetivos que culmina con la asistencia en Los Álamos a la Conferencia Internacional sobre Síntesis y Simulación de Sistemas Vivientes, un evento que le permite conocer los avances sobre IA y la posibilidad no solo de comprender los mecanismos de la inteligencia sino los de la propia vida y "convertirse en una especie de dios en miniatura, un observador entretenido con observar las existencias (siempre banales) de sus criaturas informáticas" (Volpi, 2006: 251). Tras este simposio, Éva toma la determinación de abrir sus investigaciones científicas hacia este campo, abandonadas tras sus estudios universitarios[359]. Posteriormente, es invitada a participar en el equipo de Jeremy Fuller, del MIT, para "desarrollar un programa que permitiría acelerar la cartografía y la secuenciación de los genes como parte del Proyecto Genoma Humano" (Volpi, 2006: 336), una labor que finaliza al incorporarse a la empresa de Jack Wells, DNAW, como jefa del departamento informático. Este trabajo le permite a Éva estar al tanto del desarrollo de las investigaciones del equipo de Craig Venter por secuenciar el genoma humano y vislumbra los problemas informáticos del proyecto, por eso se encarga del estudio de un programa que ensamblaría las secuencias de ADN; para tal fin se alía con James Weber y Eugene Myers y en mutua colaboración publican un artículo a principios de 1997 en la revista *Genome Research* titulado "Secuenciación a disparos del genoma humano completo", basado en un programa de reordenación del ADN mediante una secuenciación basada en el azar. Gracias al buen resultado de sus investigaciones abandonó su puesto en DNAW para incorporarse a Celera, la empresa fundada por Venter para desarrollar el estudio del

[359] No obstante, de las implicaciones de Éva y la IA se desprende una reflexión ética relacionada con la responsabilidad de los científicos acerca de lo creado. Gracias a Marvin Minsky y su artículo "Inteligencia Artificial" surge una nueva vía de análisis, como es la creación misma, el científico como demiurgo y la atracción que tal capacidad posee sobre los individuos, como ha quedado demostrado con el trabajo de Éva. Así parece constatarlo Minsky cuando manifiesta no ser consciente del umbral en el que se encuentran los estudios sobre IA, pero sí de que una vez cruzado "el mundo ya no será el mismo" (Minsky, 1974: 327). Cree razonable mantenerse escéptico sobre la posibilidad de que las máquinas lleguen a ser inteligentes, pero no sobre la concepción de que, si se diera el caso, las máquinas detuviesen el proceso o que el ser humano mantuviera siempre su superioridad respecto a ellas: "Tanto si somos capaces de mantener un cierto control sobre las máquinas (en el supuesto de que queramos) como si no, la naturaleza de nuestras actividades y de nuestras aspiraciones no podrá por menos de verse afectada fundamentalmente por la presencia sobre la tierra de seres intelectualmente superiores". (Minsky, 1974: 327)

genoma humano antes que el proyecto público de Francis Collins, aspecto que analizaré en el siguiente apartado por tratarse de un hito que marca "el fin de la Historia" porque acaso "ningún descubrimiento se compara con éste: es la primera vez que una forma de vida conoce la sustancia de la vida" (Volpi, 2006: 511).

En definitiva, lo que une a Éva con la IA es la voluntad de conocimiento, que remite a una simbología precisa, la Eva de la tradición judeocristiana[360], según la cual ella es la primera mujer que Dios creó y, de hecho, su nombre hace referencia a la vida. Su historia, narrada en el libro bíblico del Génesis, está determinada por la prohibición de comer del fruto del Árbol del Conocimiento, el Árbol del Bien y del Mal, porque en caso de hacerlo, tanto ella como Adán morirían. La ulterior transgresión a esta norma les conduce a la expulsión del Paraíso, además de una vida llena de sufrimiento, pero también, según la fuente bíblica, adquirirán a cambio el conocimiento y la sabiduría acerca del Bien y del Mal. Nuestro personaje, Éva Halász, mediante su trabajo en el campo de la IA, aquel que intenta imitar la vida, está dotada de una fuente extraordinaria de conocimiento, como si fuera la Eva original y también hubiera comido el fruto del Árbol prohibido. No en vano, el nacimiento de Éva coincide con las fechas que sellan el estudio de la genética humana, o la búsqueda de la esencia de lo humano, por un lado 1956, año de las conferencias del Darmouth College, donde se gesta el nacimiento de la IA y, por otro lado, el 27 de junio de 2000, día en el que se presentó el borrador del genoma y en el que ella falleció a causa de un derrame cerebral, "no podía ser de otra manera" (Volpi, 2006: 43), provocado por una agresión de Yuri. El descubrimiento que el hombre realiza a través del mito bíblico de la transgresión moral es precisamente su conciencia de ser mortal, de vivir y morir en el tiempo, de suerte que "en realidad, el conocimiento era el de *la* muerte y de todo el *angst*[361] existencial que entrañaba. La caída del hombre fue una caída en la conciencia de sí mismo" (Lodge, 2008: 134). De la misma manera, Éva paga con la muerte la búsqueda de la esencia de lo humano, de su propia conciencia, de la voluntad por entenderse a sí misma y comprender a su vez los mecanismos que rigen la vida, sin darse cuenta, al igual que Eva tras su expulsión del Paraíso, que los secretos de ese otro Árbol, el de la Vida, aquellos que permitirían al hombre vivir para siempre, quedarían vedados al hombre ya expulsado,

[360] Se puede señalar otra relación, en esta ocasión con la Eva mitocondrial que, según los estudios sobre genética humana, relacionados en la ficción de *No será la Tierra* con Éva Halász, se trata del único antecedente femenino con las mismas mitocondrias que posee la población mundial actual, una mujer africana que vivió hace unos doscientos mil años y cuyo nombre procede del relato bíblico. ("Las poblaciones primitivas…", 2008)

[361] Término que hace referencia a la angustia existencial.

puesto que Dios “puso querubines al oriente del jardín del Edén, y también un remolino que disparaba rayos, para guardar el camino hacia el Árbol de la Vida” (Génesis, 3, 24).

2.4.3.2. Guerra de genes.

“La vida inteligente sobre un planeta alcanza su mayoría de edad cuando resuelve el problema de su propia existencia” (Dawkins, 2005: 1). Con estas palabras Richard Dawkins comienza su ensayo *El gen egoísta* en el que afirma que somos máquinas de supervivencia creadas por nuestros genes, palabras que remiten a Éva Halász y el sentido teleológico que otorga a los estudios genetistas y computacionales como única vía de comprensión de su existencia particular. Además, Volpi eleva tales teorías a un plano estructural más complejo que implica a la trama de la novela y su resolución final, porque al margen de la capacidad del ser humano de evolucionar desde el punto de vista cultural –mediante las entidades culturales replicadoras llamadas por Dawkins “memes” (Dawkins, 2005: 251)– la tesis de la que parte el etólogo británico es que nuestros genes, acostumbrados a una fuerte competencia en un medio hostil, desarrollan cualidades que les permiten obtener un mayor número de probabilidades de subsistir y replicarse, como el “egoísmo despiadado” (Dawkins, 2005: 1). Incluso en aquellas ocasiones en las que el altruismo como forma social aparece en la ecuación son contempladas por Dawkins como irrelevantes en cuanto a la evolución se refiere, meras fórmulas encubiertas de obtención del máximo beneficio: “Por mucho que deseemos creer de otra manera, el amor universal y el bienestar de las especies consideradas en su conjunto son conceptos que, simplemente, carecen de sentido en cuanto a la evolución” (Dawkins, 2005: 3).

Por lo tanto, si el hombre está determinado por su código genético, aquel que, según los parámetros de la evolución, le ha permitido progresar y adaptarse, en *No será la Tierra* esta teoría es llevada por Volpi al plano actual de la novela y las relaciones entre los personajes se encaminan a una guerra abierta dictaminada por sus genes. Ejemplo paradigmático de este enfrentamiento lo constituyen Yuri y Éva que, a pesar de ser amantes, representan cada uno una postura contrapuesta relacionada con la dicotomía mente-cuerpo de la filosofía de la mente que a lo largo de la historia se ha encargado de precisar qué es la conciencia y qué tipo de procesos y actividades se dan en ella. Pero no solo eso, los demás personajes de la novela que giran en torno a ellos, como Jennifer Moore o Jack Wells, también se precipitan en una guerra sin cuartel por su supervivencia en medios tan hostiles como el de las finanzas internacionales o las relaciones personales.

No obstante, no serán estas las únicas contiendas en la novela, la guerra de genes del plano teórico-científico y del plano de los actantes tiene su correspondencia en el proyecto del genoma humano y sus diferentes bandos, el público y el privado que, a la postre, evidencian dos concepciones de la labor científica también en disputa, enfrentamiento científico que implica una reflexión moral y ética, habitual por otra parte en la novelística de Jorge Volpi.

− *El Proyecto Genoma Humano.*

Esta temática, que vertebra la última parte de la novela, responde de nuevo a la fusión de ensayo y ficción tan característica en la obra de Volpi al intercalar episodios en los que refiere el desarrollo de la descodificación del genoma humano, en concreto en los capítulos titulados "Doble espiral" y "Genes egoístas", que hacen referencia a los estudios de Richard Dawkins. El primero de ellos posee un doble sentido porque remite a la doble hélice de la cadena de ADN por un lado, que permite contextualizar las circunstancias que rodean el proyecto del genoma humano y, por otro, simboliza la relación que mantienen Yuri y Éva. Posteriormente, en el segundo capítulo, los sucesos de ambas tramas, las correspondientes a los personajes y al plano científico, desembocan en un final que pone de manifiesto la búsqueda de aquello que nos hace específicamente humanos según las teorías de Dawkins mencionadas líneas más arriba, porque "somos simples máquinas de supervivencia, efímeros reductos contra el caos, dóciles guardianes de nuestros genes. *Sólo eso*. Polvo y sombra. Tuvieron que pasar millones de años antes de que pudiésemos entenderlo. ¿Cuál es, entonces, nuestra esencia? ¿Cuál es la esencia de lo humano?" (Volpi, 2006: 403).

Pero volvamos a las páginas de la "Doble espiral" para analizar los mecanismos literarios que fusionan ambas disciplinas. El nexo de unión entre los sustratos científico y ficcional le corresponde a Jack Wells que, como empresario dedicado al mundo de la biotecnología, asiste el 1 de abril de 1993 a la presentación de la prestigiosa publicación *Nature Genetics*, que congrega a los principales investigadores en el campo de la genética, en especial dos de ellos, dos científicos que han sido clave en el proyecto de secuenciación del genoma desde sus inicios, Francis Collins, que a la postre fue director del programa público, y su contrario, J. Craig Venter, que se centró en la empresa privada. En este sentido, si a Jack le corresponde el plano estrictamente ficticio, por ser un personaje novelesco, Collins y Venter son los nombres históricos que dan pie al desarrollo ensayístico dentro de la novela. En la fusión entre ambos planos se halla la conexión entre

el empresario y los científicos, porque en la obra se nos describe la admiración que Wells siente hacia Collins y la amistad que mantiene con Venter, al que consideraba "más que un amigo, un alma gemela" (Volpi, 2006: 401)[362]. De esta forma, novela y ensayo se mezclan en la narración de las investigaciones revolucionarias llevadas a cabo por Venter para desentrañar los misterios del ADN[363], hasta que en la cita promovida por *Nature*, su editor John Maddox anuncia públicamente la incorporación de Collins al proyecto público del genoma humano.

En este punto de la narración se abren dos vías que ahondan en la fusión genérica; por un lado se introduce una larga disertación ensayística acerca del funcionamiento del ADN, que se especifica mediante una serie de preguntas retóricas[364] sobre la importancia que la información genética tiene para la supervivencia de nuestra especie, en especial las mutaciones. Este fragmento divulgativo no se diferencia del contenido de *Leer la mente*, ensayo en el que Volpi trata cuestiones científicas que conecta con el poder de la ficción. Pero por otro lado, se señala la relevancia de aquellos científicos que sean capaces de llevar la investigación: "quien obtuviese un esquema completo del genoma humano se convertiría en un héroe" (Volpi, 2006: 404). La disertación ensayística parece teñirse de elementos novelescos al presentar el escenario del proyecto del genoma humano como lo que Volpi define en la novela como un "duelo entre los dos colosos –habría que matizar: entre los genes de los dos colosos" (Volpi, 2006: 404). Efectivamente, estos "prometeos" son Collins y Venter, cuya presencia en el evento organizado por *Nature* está descrita en términos bélicos que anuncian el futuro enfrentamiento mediante una serie de marcadores discursivos: "guerreros destinados a batirse en duelo" (Volpi, 2006: 400), "los adversarios

[362] A pesar de que Venter rechazó una oferta de Wells para incorporarse al equipo de DNAW, "surgió entre ellos una camaradería instantánea: ambos amaban el lujo y los riesgos. Comenzaron a verse con regularidad, los Wells se embarcaron varias veces en el *Sorcerer*, el yate de ochenta y dos pies de eslora de Venter, mientras que éste y Claire Fraser, su colega y esposa, se convirtieron en asiduos invitados de las fiestas de Wells en Nueva York". (Volpi, 2006: 402)

[363] Volpi detalla en la novela el tipo de investigaciones que Venter llevó a cabo: "Un día, mientras se hallaba en un avión de vuelta a Estados Unidos, Venter tuvo una iluminación: ¿y si en vez de emplear el método tradicional secuenciaba el llamado ADN complementario (o cADN) que sus colegas tanto despreciaban? La idea era tan simple que le pareció increíble que nadie la hubiese puesto en práctica antes. De inmediato puso manos a la obra: almacenó una biblioteca de cADN cerebral, seleccionó unas cuantas colonias bacterianas, purificó los resultados y los introdujo en sus poderosas máquinas, produciendo decenas de secuencias, a las que dio el nombre de etiquetas de secuencia expresada o EST's. A mediados de 1991 anunció su sistema en la revista *Science* y provocó una conmoción. En un solo artículo había descubierto la identidad de 330 genes, más que nadie antes. Poco después, develó en *Nature* la identidad de otros 2375. Sus propios genes, esa parte de sí mismo que tanto le intrigaba, lo convertían en un cazador indomable" (Volpi, 2006: 401-402). Por medio de esta última afirmación se aprecia el peso que la teoría de Dawkins tiene en la obra de Volpi, como si en realidad fuesen los genes los que impulsaran a Venter a conocer la esencia de la vida.

[364] Estas preguntas son las siguientes: "¿Qué clase de criaturas somos los humanos?", "¿Por dónde empezar?" o "¿Qué significaba esto"? (Volpi, 2006: 402-404), cuestiones a las que siguen conceptos teóricos sobre la genética humana y su funcionamiento.

velaban sus armas" o "como si no presintiesen la guerra que habría de enfrentar a sus ejércitos" (Volpi, 2006: 401). Ambos científicos, Collins y Venter, se configuran como opuestos, también en el plano de la personalidad: "el primero era afable y sincero, alto y desgarbado, y estaba convencido de que sus investigaciones obedecían a una misión divina; el segundo, calvo y altanero, un punto petulante, surfista en su juventud y ahora apasionado de los veleros, también quería salvar al género humano, pero el único dios que reverenciaba era él mismo" (Volpi, 2006: 401).

Descritos los contendientes de la batalla – "Francis representa al *establishment*, Craig a los rebeldes" (Volpi, 2006: 400) –, da inicio la lucha sin cuartel por secuenciar el genoma humano, una trama que recuerda a la primera novela, *En busca de Klingsor*, donde entre otras líneas temáticas, se nos narra la carrera a un lado y otro del Atlántico por construir la primera bomba atómica, quizás el primer acontecimiento histórico que puso en evidencia la importancia de los científicos y su responsabilidad ante el conocimiento que atesoran. En *No será la Tierra* Volpi vuelve a plantear la misma cuestión, en esta ocasión una lucha por averiguar la esencia de lo humano, en la que participan de un lado la empresa pública y de otro la privada. La primera de ellas está representada por lo que Volpi especifica como las "milicias del Proyecto Genoma Humano" bajo su general Francis Collins (Volpi, 2006: 466), mientras que la segunda está encabezada por Craig Venter, cuyo proyecto empresarial se compara metafóricamente con *La Guerra de las Galaxias* y las historias de anticipación científica. Por ejemplo, el edificio que alberga Celera, la empresa de Venter, es "una ciudad en miniatura, su estrella de la muerte" (Volpi, 2006: 465), un lugar que transporta a sus visitantes a "una dimensión paralela, regida por las quimeras y los delirios de la ciencia-ficción" (Volpi, 2006: 465). Su director, Venter, es una especie de "guerrero intergaláctico" que "se había hecho construir un puente de mando semejante al empleado por el capitán Kirk en *Star Trek*" (Volpi, 2006: 465), desde el que controlaba a todo su ejército y subordinados, más de trescientas máquinas ABI PRISM 3700 encargadas de secuenciar el genoma, algunas de ellas bautizadas por "los operadores de Venter (Darth Venter)" con nombres tan significativos como "princesa Leia, Han Solo o Luke Skywalker"[365] (Volpi, 2006: 465); estas máquinas poseían un brazo mecánico, "una

[365] En *Pensamientos secretos* de David Lodge, novela que también plantea la dicotomía entre cuerpo y mente y que muestra ciertos paralelismos con *No será la Tierra*, el personaje Ralph Messenger es un científico que dirige el Centro Halt Belling de Ciencia Cognitiva de la Universidad de Gloucester. Los ordenadores del centro que controlan todos los sistemas llevan en sus carcasas tarjetas con sus nombres identificativos: "Haddock", "Thompson Uno", "Thompson Dos" o "Snowy", porque según manifiesta el encargado de supervisarlos, es "fácil cometer errores si los mencionas por sus designaciones técnicas, letras y números, y

especie de R2-D2 en forma de cubo" (Volpi, 2006: 465), para secuenciar las bases de ADN. En definitiva, gracias "a este ejército de androides, Celera, una pequeña empresa privada, aplastaría a las orgullosas huestes del Proyecto Genoma Humano" (Volpi, 2006: 465). Para los responsables del proyecto público en realidad Venter representa ese tipo de científicos que pervierten el sentido último de la ciencia al vender sus logros a empresas farmacéuticas, de ahí que incrementasen los presupuestos con el fin de "humillar así a ese negociante de la ciencia", "un villano como Vender" (Volpi, 2006: 467).

No obstante, a pesar del deseo por vencer de cada uno de ellos, ambos llegan a la conclusión de sus limitaciones y problemas: aunque el equipo de Venter parece llevar la delantera al anunciar un borrador del proyecto para septiembre de 2000, desde las filas de Collins se adelantan los resultados para abril de ese mismo año. Si Venter lograra secuenciar el genoma humano adecuadamente, su triunfo se vería opacado ante el anuncio de Collins, y por otro lado, aunque éste último obtuviera grandes resultados sabía que sus rivales utilizarían sus datos, almacenados en la red a través de un acceso público. Bandos antagónicos, científicos con intereses contrarios, condenados a entenderse y pactar: "Después de años de competencia, de dudas y recelos, ataques por la espalda, escaramuzas y batallas, un maldito empate" (Volpi, 2006: 488). Sin embargo, al contrario que en la teoría de juegos, en la que un empate puede estar previsto, en la realidad el pacto sellado ante el presidente Bill Clinton en la Casa Blanca el 26 de junio de 2000 en el que habría de ser uno de los días más importantes para la historia de la humanidad, Venter se reservó un as en la manga que le otorgaría la victoria final en esa contienda. Así es, "la secuencia genética revelada por Celera no provenía de varios donantes anónimos como ocurría con el proyecto público, sino de un solo individuo, el propio J. Craig Venter, el mejor ejemplo de lo humano. Al final, la criatura que mejor había sabido adaptarse al medio, como preconizaba Darwin, había derrotado a sus rivales" (Volpi, 2006: 491). A la luz de la teoría que Dawkins propone en *El gen egoísta* y las probabilidades que entran en juego según la selección natural, el enfrentamiento entre Venter y Collins en *No será la Tierra* puede cifrarse en un juego del Dilema del Prisionero repetido. Entendida esta relación, se puede trasladar las opciones de cada uno de los contendientes a un cuadro explicativo, como el siguiente:

---

por eso les ponemos apodos" (Lodge, 2008: 61). Todos estos nombres se corresponden con los libros de Tintín, porque tanto Messenger como sus hijos son aficionados a esos cómics.

		COLLINS	
		COOPERAR	DESERTAR
VENTER	COOPERAR	Recompensa mutua 3 puntos (bastante bien)	Pago del incauto 0 puntos (muy mal)
	DESERTAR	Tentación 5 puntos (muy bien)	Deserción mutua 1 punto (bastante mal)

Si como indica Dawkins, el objetivo es acumular el mayor número de puntos que asegure la ganancia –o la supervivencia genética–, Venter se erige como vencedor del duelo contra Collins porque su estrategia resulta más estable. Veamos cómo se desarrolla el juego según las variables propuestas por Dawkins. En el caso de que tanto Collins como Venter hubiesen desertado del Proyecto del Genoma Humano, ninguno de los dos habría obtenido beneficio alguno de la secuenciación genética. Si Venter hubiera cooperado, pero Collins hubiera abandonado, el primer abonaría lo que Dawkins denomina "pago del incauto", cuyo beneficio equivaldría a cero por la imposibilidad de llevar a cabo la investigación en solitario. Por el contrario, en la novela se escenifica una cooperación mutua en la que ambos bandos obtendrían una recompensa, pero sin embargo, la victoria final recae en Venter por secuenciar sus propios genes en vez de los de una persona anónima, una especie de deserción última que le haría alzarse con la gloria dado que, si como Dawkins señala en su trabajo, una vida inteligente alcanza su punto álgido cuando conoce los entresijos de su existencia, Venter habría logrado situarse por delante en la carrera evolutiva al descodificar su propio código genético, es decir, de cara a la selección natural, su estrategia se calificaría, según la terminología de Dawkins, como colectivamente estable. Esta reflexión final, que cierra el capítulo "Genes egoístas", se relaciona con la teoría literaria de Volpi sobre la estrecha relación que une ciencia y literatura, de suerte que la segunda, al igual que la primera, está sometida a la evolución de las especies, según la cual solo sobreviven lo más aptos al medio. Esta temática es la que precisamente Volpi ha desarrollado en *No será la Tierra*, en la que los personajes, así como los genes que los gobiernan, luchan por prevalecer sobre los demás, siempre dentro del contexto de otra lucha, acaso mayor, la mantenida, una vez más, por los científicos.

- *Éva y Yuri, o la conciencia.*

La filosofía de vida de Éva Halász comparte la teoría de Dawkins sobre la supremacía de los genes y defiende el predominio de los mismos como impulsores de nuestra vida, sin contar con la posible intervención de la conciencia, porque para ella "los sentimientos son un rescoldo evolutivo, […] una patología de la inteligencia, en el mejor de los casos un manual de conservación. El amor es el engrudo de la reproducción, la ira un detonador al peligro, el miedo un sucedáneo del dolor y acaso de la muerte" (Volpi, 2006: 462). Más adelante Éva confirma la tesis de Dawkins al afirmar que "los genes nos gobiernan, […] nos dejamos guiar por sus caprichos" (Volpi, 2006: 462) y que el embelesamiento o la atracción sexual que siente Yuri por ella se corresponde en realidad con "una avalancha de reacciones químicas que provocaba repentinas descargas eléctricas" (Volpi, 2006: 462) en el cerebro del periodista ruso. En definitiva, Éva concluye: "Nuestros genes se empeñan en sobrevivir a toda costa, […] su único objetivo es permanecer sobre la Tierra a través de nuestros descendientes" (Volpi, 2006: 462), tal y como postula una y otra vez Dawkins en *El gen egoísta*. Yuri, ante esta realidad, trata de rebelarse: "¿Un imperativo biológico, simple dictado de hormonas y de glándulas? Absurdo: era yo quien deseaba estar allí, no mis genes; era yo quien anhelaba hundirme entre sus pliegues; era yo quien, sin apenas conocerla, ya la imaginaba mía" (Volpi, 2006: 463).

La dicotomía existente entre Yuri y Éva se adecúa a las teorías de Dawkins porque si hablamos específicamente de los personajes de la novela de Volpi, sus diferentes puntos de vista se adscriben a las dos entidades replicadoras que Dawkins identifica en el ser humano, los genes por un lado, relacionados con la postura vital de Éva, y los memes por otro, conformes al pensamiento de Yuri. Los memes, indica Dawkins, son unidades de transmisión cultural basadas en su capacidad mimética[366] y comparten con los genes la capacidad de propagarse, además de la longevidad según la eficacia de expansión del meme en cuestión. Estas entidades culturales replicadoras forman el acervo cultural del hombre, diferente en los casos de Yuri y Éva –recuérdense las declaraciones de Yuri al

[366] "'Mimeme' se deriva de una apropiada raíz griega, pero deseo un monosílabo que suene algo parecido a 'gen'. Espero que mis amigos clasicistas me perdonen si abrevio mimeme y lo dejo en *meme*. Si sirve de algún consuelo, cabe pensar, como otra alternativa, que se relaciona con 'memoria' o con la palabra francesa *même*. […] Ejemplos de memes son: tonadas o sones, ideas, consignas, modas en cuanto a vestimenta, formas de fabricar vasijas o de construir arcos. Al igual que los genes se propagan en un acervo génico al saltar de un cuerpo a otro mediante los espermatozoides o los óvulos, así los memes se propagan en el acervo de memes al saltar de un cerebro a otro mediante un proceso que, considerado en su sentido más amplio, puede llamarse de imitación. Si un científico escucha o lee una buena idea, la transmite a sus colegas y estudiantes. La menciona en sus artículos y ponencias. Si la idea se hace popular, puede decirse que se ha propagado, esparciéndose de cerebro en cerebro". (Dawkins, 2005: 251)

respecto–, e implican cierta peligrosidad en su propagación si se adscriben a una "fe ciega", ya sea "patriótica o política, así como religiosa" (Dawkins, 2005: 259). Al lector no se le puede escapar que Yuri, quizás siguiendo los dictados de sus memes, se rebela ante la dictadura del egoísmo genético, como postula Éva, y que tal rebelión implica, no solo una defensa vehemente de la conciencia en el sentido judeocristiano del término –es decir, conciencia como meme– sino una "fe ciega" en la misma que le induce, trágicamente, a asesinar a su compañera. Aunque Volpi plantea esta disyuntiva en su novela en términos apocalípticos, será Dawkins en *El gen egoísta* el que abra una vía esperanzadora para el hombre que le permita enfrentarse tanto a genes como a memes:

> Tenemos el poder de desafiar a los genes egoístas de nuestro nacimiento y, si es necesario, a los memes egoístas de nuestro adoctrinamiento. Incluso podemos discurrir medios para cultivar y fomentar deliberadamente un altruismo puro y desinteresado: algo que no tiene lugar en la naturaleza, algo que nunca ha existido en toda la historia del mundo. Somos construidos como máquinas de genes y educados como máquinas de memes, pero tenemos el poder de rebelarnos contra nuestros creadores. Nosotros, sólo nosotros en la Tierra, podemos rebelarnos contra la tiranía de los replicadores egoístas. (Dawkins, 2005: 262)

- *Máquinas de supervivencia: "la batalla de los sexos".*

Si, según la teoría de Dawkins, el ser humano es una máquina de supervivencia bajo supervisión de sus genes, los personajes de *No será la Tierra* ejemplifican en la práctica lo que el etólogo denomina "la batalla de los sexos" (Dawkins, 2005: 183). En contra de lo que pudiera suponerse acerca de la reproducción sexual y el cortejo, entendidos como un proceso de cooperación mutua que favorece la supervivencia de las especies, Dawkins aplica la teoría del gen egoísta para entender las diferencias existentes entre los sexos masculino y femenino, asociados a dos estrategias sexuales encontradas según el tipo de célula sexual de cada uno. El primero de ellos, acorde con los espermatozoides, desarrolla una estrategia que requiere una "pequeña inversión, explotadora o 'mezquina'", mientras que la segunda se ve abocada a una "gran inversión u 'honesta'", divergencia genética que le lleva a Dawkins a pensar en el enorme esfuerzo que realizan las hembras con su descendencia, al contrario que los machos, que tratarán de procrear sucesivas veces con el mayor número de parejas posible[367]. Aunque esta idea de

[367] Dawkins concreta que "se puede esperar que las hembras inviertan más en los hijos que los machos, no solamente al principio sino durante todo el desarrollo. Es así como en los mamíferos, por ejemplo, la hembra es la que incuba al feto en su propio cuerpo, ella es quien fabrica la leche para amamantarlo cuando nace y la que carga con el peso de criarlo y protegerlo. El sexo femenino es explotado, y la base evolutiva fundamental para dicha explotación radica en el hecho de que los óvulos son más grandes que los espermatozoides" (Dawkins, 2005: 191). Más adelante concluye que "habrá cierta presión evolutiva sobre los machos para que inviertan un poco menos en cada hijo y para que intenten tener más hijos de diferentes compañeras sexuales.

Dawkins está sustentada en la naturaleza de las células sexuales, su aplicación a la teoría genética egoísta requiere el desarrollo y explicación de numerosas situaciones que, en cuanto al ser humano se refiere, escapan a la lógica declarada por el etólogo[368]. Las posibles variables de "la batalla de sexos" son las que me interesa destacar aquí por ser similares a las programadas en el Dilema del Prisionero particular de los dos bandos oficiales en la carrera por decodificar el genoma humano (Venter y Collins).

En este sentido, existen en la obra de Volpi una serie de personajes que se adscriben a la citada batalla de sexos e inician una guerra abierta entre ellos. Tal enfrentamiento es planteado por Volpi mediante dos triángulos amorosos, cuya importancia como elemento organizador de la trama argumental ha sido estudiada por Tomás Regalado a propósito de *En busca de Klingsor*[369]. En esta novela se forma un doble triángulo, en primer lugar, entre Bacon, Vivien y Elisabeth[370] que, respectivamente, son la amante y la prometida de Bacon y, en segundo lugar, entre Links, su esposa Marianne y la mujer de su mejor amigo, Natalia, con la particularidad de que éste se configura como un *ménage à trois*[371]. No

---

Quiero decir con ello que en los genes existirá una tendencia a indicar: 'Cuerpo, si eres un macho deja a tu compañera un poco antes de que mi alelo rival te lo pida y busca a otra hembra', con el fin de tener éxito en el acervo génico". (Dawkins, 2005: 191)

[368] Para un análisis más exhaustivo de esta cuestión tan controvertida remito a *El gen egoísta*, pp. 183-215, en el que Dawkins desarrolla un conjunto de variables que completan la visión un tanto simplista que he reproducido en el presente trabajo.

[369] Remito al apartado "El triángulo social" en *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura* (2009), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 491-497.

[370] Ambas mujeres pertenecen a círculos sociales diferentes y en el caso de la relación con Vivien, Regalado la relaciona con el Silencio místico de Wittgenstein y la *Coincidentia oppositorum* alquímica. La mujer siempre está envuelta en silencios que, en la narrativa volpiana, se asocian a experiencias sublimes de conocimiento. Además, en los pasajes descriptivos relacionados con ella apreciamos la unión de los contrarios en el contraste de su cuerpo negro con la blancura de las sábanas. Finalmente, Elisabeth se entera del adulterio e irrumpe en una conferencia en el Instituto de Estudios Avanzados en el que trabaja Bacon, de forma que el triángulo se disuelve por la pasividad de Bacon y el enfrentamiento entre las dos mujeres que, según la "Teoría de Juegos" aplicada por Von Neumann en la novela, la inacción del protagonista es la desencadenante de los acontecimientos, y que acaba perdiendo a ambas mujeres y aceptando su destino como hombre de acción.

[371] El desenlace de este triángulo parece precipitarse al darse cuenta Links de que tanto él como su mujer en realidad están enamorados de Natalia: "Era espantoso: marido y mujer enamorados de la misma persona, luchando entre sí para conquistarla, para complacerla, para arrebatársela el uno al otro" (Volpi, 2004: 416). Una lucha que al final gana Links, desintegrando el triángulo, puesto que él y Natalia se confiesan su amor mutuo, estableciendo de esta forma una compleja red simultánea de relaciones en cadena. Finalmente, el comportamiento entre los personajes se ve contagiado por el caos y la angustia de los sucesos históricos, mientras se fraguan una serie de traiciones personales en las que el primer afectado es Heinrich, no sólo porque Links mantiene una relación con su mujer, de la que más adelante tiene noticia, sino porque su amigo aprovecha las reuniones conspiratorias secretas de Heini, a las que también debería acudir él, para reunirse con Natalia. Links, por otra parte, también traiciona a sus compañeros de la Operación Valkiria, y el día señalado para llevarla a cabo, el 20 de julio, abandona su lugar de trabajo, sin ejecutar las órdenes estipuladas, para ver a Natalia. No obstante, será el propio Links quien cargue sobre sus hombros la mayor de las traiciones al enterarse de que Heinrich y Natalia van a tener un hijo, la constatación real de no ser él el auténtico amor de ella. Así, las extremas represalias por el fallido intento de asesinar a Hitler terminan con la detención y posterior tortura y ajusticiamiento de Heinrich, además del de Natalia por pertenecer a su familia, mientras que Marianne, completamente sola, se suicida. En definitiva, la compleja red de relaciones existente

obstante, tal técnica narrativa, señala el crítico salmantino, no difiere de la utilizada en *Fortunata y Jacinta* de Galdós[372] y además es habitual a lo largo de la trayectoria narrativa de Jorge Volpi, como apreciamos en los ejemplos de "Alma, Jorge y Barrientos en *A pesar del oscuro silencio*; Marielena, Ignacio y Alberto en *La paz de los sepulcros*; la cantante de *blues*, el médico y el narrador en 'Días de ira'; Renata, Gruber y la esposa del director en *El temperamento melancólico*" (Regalado, 2009: 487), y también Aníbal Quevedo, Claire y Lacan en *El fin de la locura* o Christiana Morgan, Henry Murray y Jung en *La tejedora de sombras*. Sin embargo quizás sea *Sanar tu piel amarga* la novela más representativa en cuanto a la utilización del triángulo en la estructuración de los personajes al centrarse en la relación de Jacobo y Laura en primer lugar y después con Beatriz, de forma que la relación entre los tres se desintegra de forma inesperada con la unión de las dos mujeres y el abandono del protagonista[373].

En *No será la Tierra* los triángulos están determinados por la lucha por la supervivencia de los diferentes personajes y Éva se ve involucrada en cada uno de ellos. Según los dictados de la IA, su papel en la novela semeja al de un conector en un sistema de redes, y clasificará a las personas de acuerdo a dicho sistema, aquellas que se mantienen fieles y las que funcionan como conectores, grupo al que pertenece ella. Si Éva funciona como un conector dentro de un complejo sistema de redes, Volpi analiza tal capacidad según el trabajo del sociólogo polaco Zygmunt Bauman[374] sobre la naturaleza de las relaciones amorosas en el concepto postmoderno de lo que él ha denominado sociedad líquida, una correspondencia indicada por Volpi al señalar las influencias que le sirvieron de inspiración a la hora de recrear el personaje de la científica húngara, cuyo referente parece ser una persona real:

---

entre las dos parejas de personajes, desemboca en la supervivencia de uno solo, Gustav Links: "Sólo yo sobreviví. Sólo yo". (Volpi, 2004: 532)

[372] Siguiendo a Ricardo Gullón en *Técnicas de Galdós*, Regalado sostiene que *Fortunata y Jacinta* está "construida en un principio a través de un triángulo tradicional, con sus vértices integrados por Juanito, 'seductor, cauto y de poco vuelo'; Jacinta, esposa y representante de las virtudes matrimoniales, y Fortunata, amante de menor estrato, negación de los principios convencionales aceptados socialmente […]. Este esquema evolucionaba en la novela de Galdós hacia otros tres triángulos en los que también participaban Maximiliano, primer marido de Fortunata; Feijoo, segundo esposo de la mujer y Aurora, nueva amante de Juanito, estructura de triángulos invertidos que permitían al novelista decimonónico reflejar las diferentes clases sociales del Madrid de la época en torno a las polaridades masculino y femenino, el bien y el mal, lo social y lo sentimental, el amor socialmente aprobado y el amor prohibido". (Regalado, 2009: 519-520)

[373] "Triunfa una dualidad que celebra, paradójicamente, la unidad espiritual: si Narciso había conseguido la perfección ontológica a través de la observación de sí mismo en el agua –anulación del binarismo y triunfo de la unidad– Laura y Beatriz, idénticas en lo físico y lo espiritual, consiguen fundirse una en la otra, recreación de la *Coincidentia Oppositorum* y único vínculo posible porque ambas son una sola". (Regalado, 2009: 490)

[374] Bauman, Zygmunt (2009), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

> una amiga que tuve en París y que me permitió la fascinante experiencia de conocer el mundo interior de una mujer intensamente sexual, que no tenía deseo alguno de involucrarse afectivamente. Aunque también es posible que se haya enamorado muchas veces. He estado leyendo a Zygmunt Bauman y él tiene en su libro *Amor líquido* una teoría que se aplica a Eva: la idea de que en nuestra época las relaciones son líquidas, porque huimos de los lazos y luchamos contra la insatisfacción que seguimos teniendo, recurriendo a la cantidad, sumando un enamoramiento al otro. (Herrera, 2007)[375]

Bauman opina que en la sociedad moderna la dificultad que entrañan las relaciones de pareja (sobre todo el compromiso a largo plazo) ha derivado en un cambio terminológico que rechaza la noción de "relación", por las connotaciones que implica[376], y se decanta por el uso de "conexiones" y "redes", tal como defiende Éva en *No será la Tierra*. A diferencia de las primeras, en una red está implícita la idea de conectarse y desconectarse, elecciones igualmente válidas que gozan de la misma importancia, porque en una red "las conexiones se establecen a demanda, y pueden cortarse a voluntad" (Bauman, 2009: 12). Justamente, la contraposición que se establece entre el funcionamiento de una red y de una relación al uso radica en que: "Una relación 'indeseable pero indisoluble' es precisamente lo que hace que una 'relación' sea tan riesgosa como parece. Sin embargo, una 'conexión indeseable' es un oxímoron: las conexiones pueden ser y son disueltas mucho antes de que empiecen a ser detestables" (Bauman, 2009: 12)[377]. Éva se adhiere a esta teoría por el elevado número de amantes y el rechazo continuo a mantener una relación que conlleve cualquier tipo de compromiso, determinación que la aleja de Yuri, quien parece englobarse en ese segundo tipo de personas, las que buscan fidelidad de por vida.

Establecida este diferencia, la relación tormentosa que mantienen Éva y Yuri puede analizarse a través de la concepción que Bauman tiene de Eros y Tánatos; su teoría parte de la dualidad de los seres y el intento por domesticar "lo díscolo y domeñar lo que no tiene

---

[375] Herrera T. Adriana (2007), "Jorge Volpi y las mujeres en el final de su trilogía sobre el siglo XX", *El Nuevo Herald*, 9 septiembre.

[376] Bauman especifica en qué consisten tales connotaciones: "Por más arduamente que se esfuercen los desdichados buscadores de relaciones y sus consejeros, esa idea se resiste a ser despojada de sus connotaciones perturbadoras y aciagas. Sigue cargada de vagas amenazas y premoniciones sombrías: transmite simultáneamente los placeres de la unión y los horrores del encierro". (Bauman, 2009: 12)

[377] Por lo tanto, Bauman califica este tipo de conexiones como "relaciones virtuales", más adecuadas al estilo de vida de la sociedad moderna, aunque existe un aspecto negativo a tener en cuenta cuando una persona está acostumbrada a esta clase de idilios, caracterizados por la velocidad constante, resulta más complejo intentar mantener una relación más estable y duradera, en primer lugar porque se pierden las habilidades sociales que la facilitan y, en segundo lugar, por la necesidad, casi obligación, de estar siempre en movimiento: "Mantener la velocidad, antes una aventura gozosa, se convierte en un deber agotador" (Bauman, 2009: 13). Y no solo eso, Bauman advierte que la frustración y el desasosiego que implica el descompromiso son factores que juegan en contra de la facilidad de llevarlo a cabo en el seno de lo que el sociólogo polaco denomina "nuestro moderno mundo líquido". (Bauman, 2009: 14)

freno, de hacer previsible lo incognoscible y de encadenar lo errante" (Bauman, 2009: 22-23), acciones que sentencian cualquier relación amorosa. En esta misma línea, Bauman identifica como los cuatro Jinetes del Apocalipsis a la posesión, el poder, la fusión y el desencanto, según los cuales el amor, entendido como una atracción por el otro, vuelve toda distancia una brecha casi insalvable. En estos casos el sentimiento de inseguridad que se genera provoca una reacción basada en la fusión y el sometimiento: "Y sólo hay una delgadísima frontera, que muy fácilmente puede pasarse por alto, entre una caricia suave y tierna y una mano de hierro que aplasta" (Bauman, 2009: 23). Aplicado a Yuri y Éva, ella mantiene un espíritu aventurero que busca satisfacer sus instintos, mientras que Yuri, representa el desencanto irracional que, en un acto por controlar la vida de su amante, sucumbe a la violencia dictada por sus impulsos:

> ¡Déjame en paz!, le grité una tarde, ¿no dices que siempre estamos solos? Ella ni siquiera me miró. Me erguí, dispuesto a marcharme, a volver a Rusia, a olvidar esta historia. Ella me tomó del brazo. Entonces yo me desprendí de su cuerpo y me olvidé de mí mismo. Perdí la razón y golpeé su rostro. Su amado rostro. Un accidente. Se escuchó un ruido seco. Me ardía la mano, como si la hubiese colocado sobre una brasa. Éva no lloró, no gritó, no me insultó. Y tampoco se marchó. Resistió impertérrita, apenas sorprendida. Se acarició la mejilla con un gesto casi dulce. ¿Por qué no hizo nada? ¿Por qué permaneció en esa maldita cabaña, a mi lado, suave y etérea, triste, acaso resignada, en vez de huir, en vez de escapar hacia la libertad y hacia la vida? ¿Por qué demonios se quedó conmigo? ¡Estúpida, mil veces estúpida! Tendría que haberme expulsado de su existencia, tendría que haberme escupido. Pero fui yo quien lloró. Me arrodillé ante ella y me maldije, le pedí que no me abandonase, le prometí que jamás volvería a tocarla, le supliqué otra oportunidad. Éva me escuchó en silencio. Tomó mi cara entre sus manos, y me perdonó, y me perdonó. (Volpi, 2006: 479)

De igual manera, los dos encarnan concepciones amorosas señaladas por Bauman en su estudio, el deseo y el amor, el primero de ellos como una especie de hermano del segundo, pero con una clara diferencia en cuanto a sus fines se refiere, presentes en el carácter de ambos[378]. Mientras el amor tiende a preservar el objeto amado, tendencia que personifica Yuri en *No será la Tierra*, el deseo se caracteriza precisamente por lo contrario, al vincularse al consumo, a absorber, devorar, ingerir, digerir y, en última instancia, aniquilar, práctica que lleva a cabo Éva en su búsqueda constante de nuevas relaciones amorosas. El único estímulo externo que precisa es su unión con el otro que, al mismo tiempo, atrae y repele y cuyo fin consumado desemboca en la necesidad de deshacerse de los "desechos" (Bauman, 2009: 24), un acto que, según Bauman, es fuente de placer y

[378] "El deseo y el amor tienen propósitos opuestos. El amor es una red arrojada sobre la eternidad, el deseo es una estratagema para evitarse el trabajo de urdir esa red. Fiel a su naturaleza, el amor luchará por perpetuar el deseo. El deseo, por su parte, escapará de los grilletes del amor". (Bauman, 2009: 25)

satisfacción personales. En definitiva, el sociólogo polaco concluye que el deseo, a diferencia del amor, "es un impulso de destrucción y, aunque oblicuamente, también un impulso de *auto*-destrucción" (Bauman, 2009: 24), tal y como identifico en Éva.

Si Volpi se basa en las teorías de Bauman para caracterizar a la científica húngara, además de por los aspectos mencionados, es por el concepto de "relaciones de bolsillo", que se basan, precisamente, en la brevedad y su rápido consumo. Dos son las condiciones a tener en cuenta a la hora de llevar a cabo este tipo de relaciones, como mantener cierta frialdad para que no intervengan los sentimientos, de suerte que una persona, "cuanto menos invierta en la relación, tanto menos inseguro se sentirá cuando se vea expuesto a las fluctuaciones de sus propias emociones futuras" (Bauman, 2009: 39), o llevar un control permanente sobre el desarrollo de las mismas. Este tipo de relaciones se corresponden con la concepción que Bauman tiene de la sociedad moderna, un "mundo líquido que aborrece todo lo sólido y durable, todo lo que no sirve para el uso instantáneo y que implica esfuerzos sin límite" (Bauman, 2009: 48), y que se asienta en el concepto de razón líquida como característica esencial de la posmodernidad, unida a los parámetros del consumo neoliberal, que está en contra del compromiso duradero en las relaciones, una forma de atadura que va en contra de las mismas como si fueran "cualquier acto de consumo que proporcione satisfacción instantánea así como el vencimiento instantáneo del objeto consumido" (Bauman, 2009: 70). La similitud entre estas relaciones y las conexiones en redes, entre el separarse y volver a unirse, pone de manifiesto la paradoja de las mismas al posicionarse entre la soledad y el compromiso con el otro.

A raíz de estas reflexiones, la tendencia de Éva hacia la sexualidad se contextualiza según las teorías de Lévi-Strauss analizadas por Bauman, en las que la sexualidad consiste en la cualidad humana en la que confluyen al mismo tiempo la naturaleza y la cultura y, además, se caracteriza por su dimensión social: "se dirige hacia otro ser humano, exige la presencia de otro ser humano, y hace denodados esfuerzos para transformar esa presencia en una unión. Añora la unidad y hace de todo ser humano alguien incompleto y deficiente a menos que se una a otro, por más realizado y autosuficiente que sea en otros aspectos" (Bauman, 2009: 59). Si Erich Fromm consideraba el sexo como el anhelo de una fusión completa, Bauman opina que la unión surge por un instinto de evitar la soledad, y el orgasmo sexual funcionaría como el alcohol y las drogas –tres elementos presentes en la vida de Éva y Yuri–, meros paliativos intensos, pero breves, de una ilusión que desemboca finalmente en la frustración ante la imposibilidad de mantener el amor. Asimismo, para ilustrar esta temática, Bauman recurre a la mitología clásica, al dios griego Antero,

hermano de Eros, que defiende el amor correspondido de forma vengativa y concluye que: "Actualmente, la sexualidad ya no es el epítome del posible placer y la felicidad. Ya no está mistificada positivamente en tanto éxtasis o transgresión, sino negativamente, en tanto fuente de opresión, desigualdad, violencia, abuso e infección letal" (Bauman, 2009: 60), como ocurre finalmente con las relaciones que mantienen Éva y Yuri.

La noción de sociedad líquida introduce "la batalla de sexos" y los triángulos amorosos que se forman entre Yuri, Éva[379] y Wells por un lado, y Jennifer, Éva y Wells por otro. Cada uno de estos personajes, si aplicamos la teoría del gen egoísta de Dawkins, desarrollará una determinada estrategia que le conduzca a su propia supervivencia en un medio tan hostil como el de las relaciones personales. En aras de una mayor claridad, y sirviéndome del Dilema del Prisionero aplicado por Dawkins en su ensayo, resumiré la batalla genética entre los diferentes personajes mediante la exposición de una serie de cuadros y su correspondiente aclaración. En ellos he escenificado el concepto del gen egoísta y la lucha por la supervivencia de los personajes que integran los triángulos, mediante las oposiciones que se dan en la novela:

− En primer lugar, me centraré en la lucha que mantienen Éva y Jennifer, amante y esposa de Wells respectivamente, con la particularidad de que el enfrentamiento que representan tiene dos consecuencias antagónicas para la funcionaria del FMI, tal y como demostraré a continuación. Así pues, siguiendo el esquema propuesto por Dawkins, basado en la dicotomía de cooperar o desertar, la guerra entre Éva y Jennifer se ejemplifica de la siguiente manera:

		ÉVA	
		COOPERAR	DESERTAR
JENNIFER	COOPERAR	Recompensa mutua	Pago del incauto

[379] La particularidad de las relaciones sentimentales de Éva radica en que nos son relatadas desde el punto de vista de Yuri Chernishevski que, a la postre, fue el último amante de la científica. Por eso, en los pasajes en los que se nos detalla la vida privada de Éva su voz interviene con una mayor introspección psicológica que en el resto de personajes, motivada por la relación personal que les une. Por este motivo, Yuri introduce lamentaciones sobre el carácter de ella: "en el juego del amor –porque, ay, para ella el amor fue siempre un juego" (Volpi, 2006: 114), o sobre la multitud de amantes que tuvo: "A diferencia de los demás hombres con los que se había acostado –para entonces, ay, sumaban treinta, tal vez treinta y uno" (Volpi, 2006: 125), y más adelante: "Era el único hombre, de los treinta o treinta y uno cuyos cuerpos conocía (apenas soporto escribirlo)" (Volpi, 2006: 125). Asimismo, si con el resto de personajes parece que Yuri aventura lo que piensan o ejerce su papel de novelista imaginándoselo mediante recursos estilísticos que así lo indican, en el caso de Éva disfraza los mecanismos ficcionales haciendo aparecer en el discurso literario el propio pensamiento de la científica, como se aprecia en el siguiente ejemplo: "Curioso, pensó Éva: bastaron unas simples palabras, sí, acepto, para dejar de ser yo misma, para que Éva Halász se haya convertido de pronto en Éva Putnam, aun si Éva Putnam no existe o sólo existe en la imaginación de los demás. ¿Quién era ese hombre que la escoltaba por la alfombra roja? Éva apenas se atrevía a preguntárselo". (Volpi, 2006: 105)

	3 puntos (bastante bien)	0 puntos (muy mal)
DESERTAR	Tentación 5 puntos (muy bien)	**Deserción mutua** **1 punto (bastante mal)**

El duelo entre ambas se cifra en un juego de suma cero en el que las ganancias de una son las pérdidas de la otra, es decir, ambas se baten por retener a Wells a su lado y ponen en práctica diferentes estrategias para lograrlo. Mientras Jennifer se muestra violenta e inestable, Éva es su reverso, controladora y fría, que como "experta en teoría de juegos, [ya] había previsto su encuentro con la esposa de Jack" (Volpi, 2006: 421). El encuentro que mantienen culmina en una guerra abierta entre las dos mujeres, que "no se dieron tregua, no escatimaron golpes bajos ni traiciones. Wells se volvió un pretexto, una meta abstracta de su lucha. Jennifer no iba a permitir que esa advenediza le arrancase a su esposo y Éva, Éva estaba dispuesta a luchar sólo por el placer de arrebatárselo" (Volpi, 2006: 422). Wells, quien se halla bajo el poder que Éva ejerce sobre él, actúa bajo su estrategia y sigue sus consejos, como apreciamos en los siguientes enunciados: "lo que buscaba, aconsejado por Éva, era que su esposa reventase como un globo" (Volpi, 2006: 423) o "Tal como Éva había planeado, Jennifer lloró, gritó, volvió a llorar, volvió a gritar, incluso le dio un par de bofetadas que él encajó casi con regocijo, y por fin le exigió el divorcio" (Volpi, 2006: 423). La estrategia de la científica consiste en acorralar a Jennifer hasta obligarla de alguna manera a que sea ella misma quien solicite el divorcio, de suerte que, como subjetivamente narra Yuri, "el cobarde necesitaba terminar su relación como una víctima" (Volpi, 2006: 423). Finalmente, el triángulo se rompe y "Éva se salió con la suya: derrotó a Jennifer y se lo restregó en la cara día tras día acudiendo con Wells a todas las cenas, *openings*, conciertos, galas, reuniones sociales y académicas de la ciudad" (Volpi, 2006: 423). En el Dilema del Prisionero representado, Jennifer y Éva no cooperan, de manera que el resultado de su desafío se equilibra a favor de la científica por mantener a Wells a su lado.

Sin embargo, una vez se quiebra la relación con Jennifer, sobrevive el primer triángulo con la existencia de un factor determinante, Yuri, que arruinará las vidas no solo de Wells y Éva, sino también la suya propia: "cuando la tragedia y el crimen se inmiscuyesen en sus vidas –cuando *yo* me entrometiese en sus vidas–, ellos resultarían los perdedores y Jennifer Moore, en cambio, la única superviviente de su triángulo" (Volpi, 2006: 423). El Dilema se acaba resolviendo favorablemente para la funcionaria del FMI porque su deserción implica a su vez conseguir lo que más anhela y, aunque pierde la

batalla por su marido, el divorcio supone para ella una liberación y el fin de un lastre que minaba su autoestima y su verdadero deseo, convertirse en madre. Sus genes egoístas finalmente consiguen su propósito y, de hecho, de todos los personajes que aparecen en la novela, Jennifer resulta ser la única superviviente tras los fallecimientos de Oksana, Éva y su hermana Allison y la caída en desgracia de Irina, Arkadi, Yuri y su marido Jack Wells. El 31 de diciembre de 2000, "último día del año, del siglo y del milenio" (Volpi, 2006: 508), Jennifer se alza con la victoria final al ver su existencia trastocada tras el trágico fallecimiento de Allison, a pesar incluso de no haber logrado el éxito ni en su matrimonio ni en su trabajo; Jennifer prevalece sobre los demás al conseguir ser madre tras encargarse de su sobrino Jacob y es que "ama a ese niño como nunca ha amado a nadie, haría cualquier cosa para protegerlo, incluso está dispuesta a renunciar a su carrera para dedicarse a él en cuerpo y alma" (Volpi, 2006: 508). Que la lucha de genes resulta determinante lo demuestra el razonamiento que esgrime Jennifer para contarle a su sobrino que se ha quedado huérfano y cómo se ampara en su victoria para justificar lo que ella considera una mentira:

> Y en cambio ahora se apresta a mentirle. Le dirá que su madre ha muerto por sus ideales. Se verá forzada a inventar una Allison distinta de la Allison real. Tendrá que hacer a un lado su egoísmo, su inestabilidad y su lejanía. Y, a pesar de sí misma, convertirá a su hermana en una santa. ¿Por qué no puede decirle a Jacob que su madre lo abandonó desde el principio, por qué no puede revelarle que la infeliz prefería salvar a los niños palestinos antes que a él? ¿Por qué es incapaz de contarle la verdad? La razón es simple: porque Jennifer ha ganado la partida y se siente obligada a concederle esta reparación póstuma a su hermana. Así Jacob podrá conservarla en la memoria sin odiarla, así Jacob podrá aceptar su ausencia, así Jacob no hará más preguntas, al menos por unos años. La decisión de Jennifer no tiene nada de altruista, defenderá el recuerdo de su hermana sólo para no sentirse culpable por haberlo ensuciado, para apoderarse del niño sin remordimientos. (Volpi, 2006: 508)

− Por el contrario, El Dilema se resuelve favorablemente en el caso de la relación entre Éva y Wells, cuya cooperación les permite una estabilidad cómoda en la que ambos obtienen su correspondiente ganancia mientras garantizan su supervivencia en el contexto del amor líquido descrito por Bauman, una situación que finaliza cuando ella es asesinada y él se ve envuelto en un proceso judicial:

		ÉVA	
		COOPERAR	DESERTAR
WELLS	COOPERAR	**Recompensa mutua** **3 puntos (bastante bien)**	Pago del incauto 0 puntos (muy mal)

DESERTAR	Tentación 5 puntos (muy bien)	Deserción mutua 1 punto (bastante mal)

− El enfrentamiento entre Wells y Yuri también se inserta en la dinámica del suma cero o el equilibrio entre ganancia y pérdida, pero se puede representar esta oposición mediante el Dilema del Prisionero y el juego de variables que posibilita. En realidad, el empresario biotecnológico se revela como el enemigo de Yuri, o como lo califica en la novela, su "némesis", su "sombra" (Volpi, 2006: 409), y a lo largo de la misma los celos anidarán en la conciencia de Yuri como una idea obsesiva, tormentosa y, a la postre, peligrosa[380]:

> ¿Qué diablos pudo encontrar en el cuerpo decadente de Jack Wells, en su olor rancio, en su cabello encanecido, en su vejez incipiente? Si ella nunca se interesó por los hombres con los que se acostaba, si para ella sólo eran aventuras (incluso si eran largas), ¿cómo pudo encapricharse de alguien tan fatuo y tan vulgar? ¿Qué debilidad la ató a él desde ese día, qué perversión o qué vicio la unió con Wells? Odio escribir esta parte de la historia sin comprender sus motivos. O acaso odio ver a Jack Wells como un espejo. (Volpi, 2006: 408)

Por lo tanto, la estrategia de Yuri consiste en desprestigiar a Wells mediante su investigación periodística para sacar a la luz los turbios negocios del empresario estadounidense[381] con el fin de eliminar a su rival y conseguir a Éva, mientras que su enemigo utilizará su relación con la científica, no para salvar su empresa y su imagen pública, pero sí para vencer a Yuri:

		YURI	
		COOPERAR	DESERTAR
WELLS	COOPERAR	Recompensa mutua	Pago del incauto

[380] Las reflexiones acerca de la relación entre Éva y Wells son numerosas a lo largo de la obra, como se aprecia en otro ejemplo en el que, además, Yuri adelanta que esta cuestión es tema de disputa con la científica en el futuro: "¿Cómo Éva aceptaba semejante compañía, cómo toleraba sus monólogos, cómo lo tocaba? Debo aceptarlo: quizás le fascinase ese ambiente de lujo desmesurado, esos caprichos y esos placeres vacuos, no tanto por la desmesura, los caprichos o los placeres en sí mismos, sino por la novedad que significaban en su vida. Yo no sé qué creer, Éva, de verdad que no lo sé. ¿Cuántas veces discutimos por lo mismo, cuántas veces te reproché esta liviandad tan cercana a la desvergüenza, cuántas veces peleamos a causa de este error?" (Volpi, 2006: 413)

[381] El periodista se acerca a la ex mujer del empresario, Jennifer, con el objetivo de que le revele información acerca de la venta de acciones de su círculo más íntimo. Luchadora aguerrida, Jennifer no da su brazo a torcer, pero finalmente accede a entrevistarse con Yuri para obtener la victoria sobre su ex esposo, como se desprende del siguiente diálogo: "¿Jack Wells le recomendó vender sus acciones de DNAW?, le pregunté. Sí, pero desde luego yo no he querido hacerlo, en mi opinión la empresa está en uno de sus mejores momentos y la economía del país no podría estar mejor. Pero en cambio esa tonta de Christina Sanders… Allí estaba la clave. ¿Ella ha vendido sus acciones de DNAW?, insistí. Jennifer sonrió, sabiendo que sus palabras sellaban o más bien borraban el futuro de su marido, y de paso el de la célebre empresaria: así es, señor Chernishevski, las ha vendido todas. Compruébelo usted mismo". (Volpi, 2006: 487)

	3 puntos (bastante bien)	0 puntos (muy mal)
DESERTAR	**Tentación** **5 puntos (muy bien)**	Deserción mutua 1 punto (bastante mal)

En la reunión que mantienen ambos como contrincantes se apresuran a jugar sus bazas como dos guerreros en el campo de batalla –en realidad, dos máquinas de supervivencia– dispuestos a poner en práctica su estrategia para obtener la victoria final. Yuri le descubre al empresario lo que sabe, no sólo acerca del fin inmediato de DNAW, sino también sobre el delito cometido por Wells al vender las acciones que poseía antes de la caída de la empresa. Pero Wells contraataca en el punto más débil del periodista, su relación con Éva, y siembra las dudas, las semillas que habrán de desencadenar la tragedia, las palabras que terminarán de condenar a Yuri y que se insertarán en su memoria como ideas obsesivas, como virus informáticos:

> ¿tanto le duele que Éva Halász se disponga a abandonarlo? Hizo una pausa para comprobar el efecto de su frase. ¡Ah! ¿Ella aún no se lo ha dicho? Siento decepcionarlo, Chernishevski, pero Éva Halász no está enamorada de usted. Ni de mí. Ni de nadie. Así es ella, a estas alturas ya tendría que haberlo descubierto. ¿Sorprendido? Déjeme ver si recuerdo sus palabras textuales: ya no lo soporto. Sí, se refería a usted, Chernishevski. Ya no tolero sus celos ni su rabia. Pienso dejarlo esta misma semana, en cuanto se anuncie el genoma. (Volpi, 2006: 490)

Demostrada la estrategia de cada uno, Wells acepta la trampa que le tiende Yuri al destapar sus negocios fraudulentos en DNAW, no sin antes desertar y asestar el último golpe que habría de desencadenar el trágico final.

− Por último, la relación entre Yuri y Éva se caracteriza por la cooperación del periodista y la deserción de la científica, lo que implica un claro desequilibrio en la lucha por la supervivencia:

		ÉVA	
		COOPERAR	DESERTAR
YURI	COOPERAR	Recompensa mutua 3 puntos (bastante bien)	**Pago del incauto** **0 puntos (muy mal)**
	DESERTAR	Tentación 5 puntos (muy bien)	Deserción mutua 1 punto (bastante mal)

Yuri es consciente de que no puede retener a Éva y basa su estrategia en el uso de la violencia y la confrontación, motivados por los celos hacia Wells, una actitud que se

traduce en un hostigamiento permanente: “Mi relación con Éva se torció poco a poco, como si de las profundidades de la cabaña junto al río emanase un tufo ponzoñoso, como si el rumor de sus aguas contuviese ya el anuncio de la muerte” (Volpi, 2006: 477). Éva se vuelve de pronto inalcanzable, para ella el amor no existe y sus raciocinios postulan una y otra vez su filosofía de la vida: “Los seres humanos estamos solos, nacemos solos, amamos solos y morimos solos, no hay remedio” (Volpi, 2006: 478). Al asesinarla, la pérdida de Yuri es doble, no solo por quedarse definitivamente sin Éva, sino también por ser la mano ejecutora. Por eso, en el eterno presente de Yuri, el de la narración de su versión de *No será la Tierra*, mientras permanece en prisión y se agrava el proceso de animalización al que la violencia y el alcohol le han arrastrado –nos transformamos en bestias cuyo único objetivo es dormir y alimentarse” (Volpi, 2006: 510)– rememora las últimas horas de la vida de Éva. En su reflexión sobre las consecuencias de lo sucedido esa noche, Yuri se ve acorralado entre el debate interno que le corroe, entre la culpa por la responsabilidad de sus actos y el intento por mantener intacta su moral al presentar el crimen como un accidente, como “la actualización de lo improbable, un hecho no buscado ni querido, el desorden que se introduce en la tranquilidad cotidiana, una prueba de la irracionalidad del devenir, el nombre que los humanos damos a la entropía” (Volpi, 2006: 43). Acto seguido, su conciencia se rebela ante esta hipótesis: “¡Mentira! Los accidentes no existen, sólo las coincidencias, la fatalidad, la mala suerte…” (Volpi, 2006: 43), explicación poco plausible de un crimen cuyas fatales consecuencias son descritas en términos informáticos:

> Éva había perdido la conciencia, no reaccionaba a mis caricias, era sólo un cuerpo, un cuerpo desprovisto de alma (de esa alma en la que ella no creía) con las piernas torcidas y sangre en los pómulos y en los labios. El algoritmo de su mente se había detenido, algo había fallado en el programa informático que la mantenía viva. (Volpi, 2006: 43)

La búsqueda de conocimiento como meta de la novelística de Volpi se traduce en *No será la Tierra* en la investigación sobre la esencia de lo humano. A través del personaje de Éva Halász el escritor mexicano explora el origen de nuestra existencia mediante un acercamiento a la Inteligencia Artificial como disciplina que trata de abismarse a la creación desde la computación. La indagación de los automatismos inteligentes se equipara a la búsqueda de conocimiento en sí misma en la que Éva indaga una comprensión global y racional sobre su vida. Esta búsqueda se contextualiza en la teoría del gen egoísta de Dawkins y el instinto de supervivencia dictado por nuestro código genético, que se materializa en la obra en una “batalla” por prevalecer sobre los demás. Dicho enfrentamiento se escenifica en la decodificación del genoma humano y los programas que

lo avalan, público y privado, además de la “batalla de los sexos” que los diferentes personajes emprenden según los dictados de sus genes. Este afán de conocimiento simbolizado por Éva culmina en la imposibilidad de comprender los misterios de aquello que nos hace específicamente humanos y, al igual que la Eva del relato bíblico, es expulsada del “paraíso” por desafiar el poder demiúrgico y creador. El conocimiento supremo, como Éva Halász, permanece entre tinieblas vedado por la incompletitud del ser humano.

Por lo tanto, si para Volpi la novela supone una forma de asomarse al mundo y de indagar la esencia de lo humano (el conocimiento de nosotros mismos), en *No será la Tierra* hace realidad su voluntad al situar esa búsqueda como uno de los ejes temáticos de la obra. Asimismo, puedo concluir que en *En busca de Klingsor* también se da una búsqueda de la identidad humana, pero en un contexto mítico relacionado con la novela de formación y aprendizaje. En efecto, Bacon emprende una aventura (dividida en etapas y fases) para conseguir una nueva personalidad por medio del conocimiento representado por Klingsor. En ambos casos, con el fracaso de Francis P. Bacon y Éva Halász, parece que Volpi sugiere una imposibilidad de alcanzar el conocimiento absoluto y, como resultado, la esencia del hombre resulta incomprensible a la vez que es fuente de conflictos. Entiendo que la búsqueda de conocimiento en las páginas de *El fin de la locura* se encamina a estrechar los lazos que unen la obra cervantina con Aníbal Quevedo, héroe particular de la novela. Éste, al igual que en las otras dos novelas, también emprende un viaje y una aventura iniciática a través de la izquierda revolucionaria internándose en los caminos de la locura quijotesca como prisma para contemplar el mundo. El fracaso también forma parte de esta obra, en la que su protagonista se ve obligado a recobrar la razón y constatar el final de toda una ideología.

III

REALIDAD Y FICCIÓN. DECONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO DE PODER

Ahora bien, los intelectuales han descubierto, después de las recientes luchas, que las masas no los necesitan para saber; ellas saben perfectamente, claramente, mucho mejor que ellos; y además lo dicen muy bien. Sin embargo, existe un sistema de poder que intercepta, prohíbe, invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está tan sólo en las instancias superiores de la censura, sino que penetra de un modo profundo, muy sutilmente, en toda la red de la sociedad. Ellos mismos, los intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la propia idea de que son los agentes de la "conciencia" y del discurso forma parte de ese sistema. El papel del intelectual ya no consiste en colocarse "un poco adelante o al lado" para decir la verdad muda de todos, más bien consiste en luchar contra las formas de poder allí donde es a la vez su objeto e instrumento: en el orden del "saber", de la "verdad", de la "conciencia", del "discurso".

Michel Foucault

En el último apartado de este proyecto planteo un análisis de una de las temáticas más interesantes y ambiguas de la *Trilogía* de Volpi, la deconstrucción del discurso de poder como forma de reflexión sobre la realidad y su manipulación constante por parte de instituciones político-económicas. A raíz de este planteamiento, Volpi pone en jaque la libertad del individuo, sometido a tensiones que menoscaban su responsabilidad ética en favor de organismos que la utilizan en su propio beneficio. Esta incursión del autor de *El temperamento melancólico* en los discursos de poder adquiere su sentido según la teoría de la lectura infecciosa de Richard Dawkins, que defiende la existencia de un "virus por el cual las ideas leídas en los libros, o 'memes', intentan apoderarse de la mente de los lectores inocentes" (Ramouche, 2006), como las estrategias de las que se vale el poder para manipular a los ciudadanos. Volpi, por medio de su obra literaria propone una lectura crítica para "convertirnos en lectores activos y conscientes, capaces de diferenciar ficción y realidad tanto en el ámbito literario como en el ámbito político" (Ramouche, 2006). En las obras tratadas Volpi cuestiona la realidad política mediante una actitud crítica que, en su conjunto, no deja de aportar, como afirma Urroz respecto a *La paz de los sepulcros*, una visión "desideologizada, apocalíptica y pesimista" que "será difícil encontrar en la literatura mexicana finisecular" (Urroz, 2004: 303). Teniendo en cuenta este trabajo, he diseñado cinco apartados que analizan el poder en la *Trilogía* en todas sus vertientes:

− En el primero de ellos sintetizo las claves teóricas que le permiten a Volpi desarrollar esta temática en su novelística, de entre las que destacan las aportaciones decisivas de Michel Foucault y la distinción entre intelectual universal e intelectual específico, y Herbert Marcuse y sus estudios sobre la sociedad tecnológica en sistemas sociales representados en el proyecto literario del escritor mexicano: capitalismo, fascismo nazi y marxismo soviético.

− En el segundo centro el análisis en un estudio del poder en *En busca de Klingsor* y *No será la Tierra* desde la perspectiva de la manipulación política de la ciencia y la compleja relación entre poder y saber.

− El tercero se ocupa de *El fin de la locura* y la historia de la izquierda en el siglo XX por medio de la evolución de Aníbal Quevedo, que asiste a los principales hitos de esta ideología y plantea como hipótesis la posibilidad de mantener una independencia frente a los organismos de poder.

− En el cuarto punto destaco otra variante del poder, en esta ocasión en *No será la Tierra*, y una de las temáticas principales: el neoliberalismo económico en contraposición de los movimientos antisistema como una reflexión de los flujos de poder simbolizados en el régimen financiero.

− Por último, a raíz de las metanarrativas anteriores, destaco cómo la *Trilogía* es en realidad una explicación al Mal inherente al ser humano y cómo Volpi utiliza el concepto de contrautopía como crítica hacia la realidad.

3.1. El poder en la teoría literaria de Volpi. Claves y contextualización.

En el universo narrativo de Jorge Volpi, conceptos como realidad y ficción se alimentan mutuamente, o si utilizamos la terminología científica tan familiar para el escritor mexicano, sufren un proceso de retroalimentación, porque en la relación que mantienen entre sí, Volpi considera que "la verdadera fantasía se halla en la realidad" y que "la literatura fantástica no es más que una variedad de realismo" (Volpi, 2004: 9)[382]. La realidad, a diferencia de la novela, no necesita ser creada para existir, pero también debemos tener en cuenta que, como la ficción, necesita del lenguaje para ser, de ahí que Volpi insista en que "la realidad, entendida como la narración de ciertos hechos realizada por un observador, no se aleja, en términos formales, de la novela entendida como la narración de ciertos hechos (ficticios) llevada a cabo por un novelista" (Volpi, 2004: 12)[383]. Más aún,

> en términos más claros, la realidad *no* existe, queda fuera de nosotros, mientras no se convierta en historia –primero en historia personal y más adelante en Historia– y, en última instancia, en narración. En efecto, la realidad no es nada si no se cuenta; ante la ausencia de alguien que transmita su impresión de lo que ve, los objetos y los acontecimientos nos son ajenos, impensables, inefables. El lenguaje, como bien sabían los estructuralistas, es lo único que verdaderamente le da vida a la realidad; es el relato –o, como lo llaman éstos, el discurso– lo que le otorga realidad a lo real; o, yendo todavía más lejos, tal vez la única realidad que conozcamos sea la de la narración. (Volpi, 2004: 11)

---

[382] Volpi, Jorge (2004), "La realidad como novela fantástica", en Fernández Ariza, Guadalupe (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 9-27.

[383] En el ensayo *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* (2011), Volpi vincula científicamente ficción y realidad mediante la creencia de que la primera de ellas, en cuanto manifestación artística, carece de un fin práctico más allá del placer estético que proporciona. Volpi afirma en su estudio que tal supuesto es falso, aun en contra de quienes opinan que las obras artísticas son fruto del quehacer individual, de la originalidad, el genio, o que simplemente son un medio de ganarse la vida. La tesis del escritor mexicano, empero, consiste en caracterizar la ficción como herramienta imprescindible que nos ayuda a sobrevivir como especie, "[a] hacernos auténticamente humanos" (Volpi, 2011: 14). El arte nos permite "adivinar los comportamientos de los otros y a conocernos a nosotros mismos, lo cual supone una gran ventaja frente a especies menos conscientes de sí mismas" (Volpi, 2011: 15), afirma el autor de *El fin de la locura*. Esta capacidad humana funciona gracias a los mecanismos cerebrales con los que aprehendemos la realidad, similares a los que intervienen cuando interactuamos con la ficción, ya sea por medio de la creación o por su lectura. En definitiva, "todo el tiempo, a todas horas, no sólo percibimos nuestro entorno, sino que lo recreamos, lo manipulamos y lo reordenamos en el oscuro interior de nuestros cerebros" (Volpi, 2011: 16). Pero Volpi va más allá y revela que el desarrollo cerebral del ser humano ha desembocado, a su vez, en el desarrollo de la conciencia, en la aparición de ese "*yo* que nos estructura, nos controla, nos vuelve quienes somos" (Volpi, 2011: 17) y que interviene en nuestra forma de ver la realidad que nos rodea. ¿Quiere eso decir que la percepción de esa realidad es una especie de invención de nuestro yo consciente, que no la percibe como tal, sino que la recrea como recreamos historias ficcionales? En la respuesta a esta pregunta reside, en parte, la teoría literaria que defiende el escritor mexicano, con la que vertebra toda su obra narrativa, porque si "la ficción se parece a la vida cotidiana es porque la vida cotidiana también es […] una ficción". (Volpi, 2011: 19)

Si la realidad, al igual que la ficción, está sujeta a la subjetividad del individuo que la observa y su aprehensión resulta tan compleja, Volpi cree "necesario construirla o reconstruirla a partir de las versiones de ella que proporcionan sus diversos observadores" (Volpi, 2004: 13) y, además, concluye que, en cuanto a los procedimientos creativos se refiere, ficción y realidad se pueden analizar bajo la misma óptica. La realidad, entendida como historiografía, es un conjunto de textos que entran "en conflicto" y que poseen lo que Umberto Eco denomina 'autor ideal', un modelo de autor que configura el texto con una intención determinada mediante una serie de estrategias textuales destinadas a ser actualizadas e interpretadas por un lector modelo (Eco, 1987). La realidad, entonces, se torna "una partida de ajedrez" (Volpi, 2004: 13) imposible de desentrañar, por ello requiere ser reconstruida mediante diversas versiones que forman el conglomerado de textos de la historiografía y que permanecen en constante lucha, un conflicto con un claro vencedor, según se infiere del universo narrativo de Volpi, el discurso establecido por el poder, un discurso que él como escritor trata de descifrar en sus novelas.

En consecuencia, la producción literaria de Jorge Volpi incluye, como una de sus temáticas clave, una serie de discursos y reflexiones sobre el poder que se reflejan en su obra narrativa, como por ejemplo *En busca de Klingsor*, obra que profundiza en la compleja relación individuo-Estado, además de otras novelas como *La paz de los sepulcros* (1995) o *El fin de la locura* (2003), en las que dicho poder se presenta como una compleja tela de araña en la que los personajes caen atrapados por la corrupción y el crimen, que enturbian todos los órdenes sociales y enajenan al individuo hasta situarlo en la encrucijada moral de sucumbir o resistir hasta el final. Pero, por otro lado, el tratamiento de la autoridad y el poder se extiende en la novelística de Volpi hacia el ámbito personal, en la historia de aquellos individuos que tratan de someter a sus semejantes en la creación de un mundo autónomo con reglas propias, como si de demiurgos caprichosos se tratara, un escenario que nos encontramos en *El temperamento melancólico* (1996), *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos* (2000), *Oscuro bosque oscuro* (2010) o su novela más reciente, *La tejedora de sombras* (2012)[384].

[384] La preocupación del autor por la política y los discursos de poder también se manifiesta en su labor periodística, en concreto en aquellos artículos en los que analiza, mediante el uso de la ironía que le caracteriza, no solo el panorama político de su país, sino también el internacional. Jorge Volpi es colaborador en numerosos medios, como el diario *La Reforma* de México o *El País* y la *Cadena Ser* en España, en los que actúa como comentarista de la realidad política del momento. Como muestra, sirvan los artículos semanales, recogidos a su vez en su blog alojado en *El Boomeran(g)*, publicados, por ejemplo, en agosto de 2012: "Los amos del mundo", sobre la crisis económica global y la burbuja financiera, "Misterioso asesinato en Chongqing", que analiza en clave literaria un asesinato cometido en el seno de la elite china, "Los tres simios místicos", en alusión a una leyenda japonesa aplicada a la realidad política mexicana, "La profeta y el

Una obra paradigmática de esta temática es *El temperamento melancólico*, un relato de Renata Guillén, única narradora femenina utilizada por Volpi en su obra narrativa junto con Christiana Morgan en *La tejedora de sombras* (2012), quien refiere a modo de catarsis la filmación de la película del director alemán Gustav Gruber[385] acontecida siete meses antes. La novela refleja el concepto cinematográfico de Gruber, quien se erige como demiurgo despiadado al rodar emociones reales mediante la fría manipulación de los personajes hasta controlar sus voluntades y construir así un universo artístico "que es a la vez microcosmos de la historia de la humanidad y reflejo apocalíptico de su alma a las puertas de la muerte" (Regalado, 2009: 318). Para el rodaje Gustav Gruber reúne a diez personajes con una característica en común, el conflicto interior surgido por la presencia en sus vidas de una figura de la autoridad a la que se han visto obligados a someterse, como es el caso de la narradora, Renata, marcada por la educación católica, el peso de la familia y su ruptura matrimonial con Carlos, aspectos de los que no logrará desprenderse durante su estancia en la finca de Los Colorines al repetir nuevamente su papel de víctima, en esta ocasión en brazos del propio director. El propósito de Gruber es llegar al fondo del alma y contemplar la verdad que todos escondemos, arrastrando para ello a los actores elegidos hacia un proceso de autodestrucción. En realidad, los personajes no son más que "egos experimentales" (Kundera, 1987: 44), no tienen peso específico durante la obra, sino que

---

sombrerero loco", sobre las elecciones a la presidencia de EE.UU. o "Emilia, o las desventuras de la justicia", que expone los entresijos del sistema judicial mexicano, artículos pertenecientes a temáticas diferentes, particularidad que pone de relieve el interés de Volpi hacia la política y el poder desde un ámbito no literario. Asimismo, sus ensayos *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998), *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994* (2004) o *El insomnio de Bolívar* (2009), estudios en los que reflexiona sobre el panorama político y social de América Latina, tanto del siglo anterior como del actual, presentan una clara estructura ficcional, circunstancia que evidencia la continua comparación que realiza Volpi de la política con la novela, porque como señala Marie-Pierre Ramouche, para el escritor mexicano "la política es pura ficción y se siente obligado a denunciar las artimañas de las que se valen los políticos para hacer pasar sus embustes por verdaderos" (2006). M. Ramouche (2006) ha señalado que el carácter ficcional de los ensayos se ve respaldado por la adopción de una forma literaria; así, *La imaginación y el poder* se divide en actos e incluye un "dramatis personae", mientras que en *La guerra y las palabras* Jorge Volpi manifiesta su intención de dotar al ensayo de una forma ficcional: "Dado que el propio subcomandante Marcos convirtió la literatura en su principal arma de combate, me pareció adecuado contar la historia del alzamiento zapatista como si se tratara de una novela" (Volpi, 2004: 13). Además, se incluyen al comienzo de cada capítulo una serie de párrafos con un estilo similar al utilizado en el Siglo de Oro, recurso utilizado también en *El insomnio de Bolívar*: "Donde se narra cómo América Latina desapareció de los mapas, cómo sus dictadores y guerrilleros pasaron a mejor vida y se llevaron consigo el horror y la gloria, cómo el realismo mágico fue sepultado en la selva y cómo esta milagrosa y tórrida región se torna cada día más difusa, más aburrida, más normal". (Volpi, 2004: 27)

[385] El personaje de Gruber se inspira en Andrei Tarkovski, no sólo compartiendo rasgos biográficos, sino también la misma visión del arte. Señala Regalado que "los dos directores desarrollan su carrera artística bajo fuertes condicionantes históricos e ideológicos después de la Segunda Guerra Mundial, una comprensión de la cinematografía como el rodaje de sentimientos auténticos y un acercamiento al arte como reflejo del estado espiritual del individuo". (Regalado, 2009: 316)

son marionetas dirigidas por Gruber que se ven actuar con impotencia conscientes de su no realidad. Ruiz Barrionuevo propone, en este sentido,

> una lectura metafísica que se trasluce en la relación de las criaturas con el Ser Supremo y su dependencia, y [...] en la culpa individual y colectiva, pues así como el hombre siente el peso de la culpa desde su nacimiento, como un gesto desafiante hacia el creador, que Gruber representa, éste mismo reproduce, en la relación apasionada de autor y obra, la personalidad artística melancólica consciente de la inutilidad de sus actos. (Ruiz Barrionuevo, 2004: 288)

Finalmente cada uno de los personajes pierde su voluntad en favor del poder de Gruber, "convertidos ya en la madre derrotada, el padre autoritario, la amante pertinente, el esposo infiel, y los hermanos en continua disputa con la autoridad paterna que el director había intuido potencialmente en cada uno de ellos" (Regalado, 2009: 328). Además, el caos absoluto se revela bajo la simbología de la mitología de Saturno en la lucha entre la autoridad paternal y la filial. Los personajes de la obra, lejos de desprenderse del yugo autoritario presente en sus vidas, sucumben a la dictadura y la locura de Zacarías quien, al igual que Saturno, es "devorado" por sus propios "hijos" durante el incendio en Los Colorines, donde fatalmente fallecen dos personas, además de destruirse la vida de cada personaje, como confiesa Renata:

> Es una realidad suficiente para recordarnos que no estuvimos dentro de una pesadilla, que la ficción, por más aterradora que pareciera, fue auténtica. Nada nos devolverá las mentes y los cuerpos de esos cadáveres, nada nos reintegrará la inocencia anterior al Juicio, nada nos hará ser nosotros mismos de nuevo, libres de la conciencia del pecado. Porque lo cierto es que para ellos, y de algún modo también para nosotros, el mundo en verdad se acabó, como pronosticaba la demencia de Zacarías y la perfidia de Gruber. Fue el fin del tiempo y de la historia, al menos el fin de nuestro mundo y de nuestra historia tal como los vivimos hasta entonces. Su desaparición, los brutales decesos de Ana y Zacarías, y la lenta y silenciosa agonía de Gruber fueron las ofrendas entregadas por el vano anhelo de sustituir la vida con el arte, de volverse, por el solo hecho de ser artista, en el injusto artífice de la destrucción de los otros. (Volpi, 2004: 308)

La confusión entre realidad y ficción y la anulación de la voluntad personal se dan en otras obras del autor, como *El juego del Apocalipsis*, donde el poder individual se manifiesta en el juego propuesto por Monsieur Loucas, que consiste en la revelación por turnos de los secretos inconfesables más personales. Las consecuencias del mismo (la perversidad ante los misterios de los demás y la duda y la incertidumbre sobre si son verdaderos o no) provocan una sucesión de equivocaciones y malentendidos que ahondan la progresiva separación de los protagonistas, Johnson y Andrea, mediante el papel manipulador de Monsieur Loucas, quien llega incluso a inducir al protagonista a cometer el asesinato de la joven. Terry Andersen en la novela, al igual que Gonzalo Malvido en *El*

temperamento melancólico, es el asesor que explica el contexto apocalíptico en el que se desenvolverá el juego, mientras que Monsieur Loucas es un remedo de Gruber y, al igual que el director alemán, sucumbe a su propia destrucción sin posibilidad de redención. Como se ve, la revelación final del propósito del juego no impide el desencadenamiento de las tragedias personales, pues a la muerte del millonario francés hay que añadir la ruptura definitiva de Johnson y Andrea, de forma que en ambas novelas la humanidad está representada en una simulación milenarista en la que todo el universo literario acaba destruido.

Oscuro bosque oscuro, por último, supone una incursión al horror y la pesadilla y vuelve a reflejar la obsesión analizada por Volpi en *El temperamento melancólico* sobre la manipulación de los personajes, la anulación de la voluntad y la motivación subyacente en el hecho de que cualquier persona pueda convertirse en asesino de sus semejantes. La novela narra el reclutamiento del batallón 303 de la policía de reserva, formado por unos trescientos hombres de avanzada edad, que deben abandonar sus trabajos ordinarios para enrolarse en el ejército. Su adiestramiento dura seis semanas durante las cuales se pone en marcha todo un sistema de propaganda que persigue deshumanizar a los enemigos y controlar la voluntad de los soldados. En este caso, la novela deviene en "una metáfora de cómo actúan en general los gobiernos, pero mucho más los gobiernos totalitarios, repitiendo una y otra vez el mismo mensaje, las mismas fórmulas que contribuyen enormemente a una obsesión" ("Jorge Volpi explora…", 2009). Si bien el referente de la acción es real y reconocible[386] y remite al genocidio judío cometido por los nazis, el contexto geográfico es indeterminado, siempre localizado en el *oscuro bosque oscuro*, y tanto verdugos como víctimas no se identifican con alemanes y judíos respectivamente[387]. Por eso afirma Javier Munguía que el objetivo "parece ser permitir que el lector pueda ubicar la anécdota en cualquier lugar y en cualquier tiempo, así como advertir que el drama pueda repetirse, ya que los seres humanos nunca estamos exentos de los excesos del poder y los placeres del sometimiento" (Munguía, 2009).

---

[386] El germen de la novela surgió durante la investigación de *En busca de Klingsor* (1999) y supone regresar a los escenarios de la Segunda Guerra Mundial, porque para Jorge Volpi "ahí se concentra lo peor de la naturaleza humana, sobre todo en la racionalidad alterna que intenta establecer el nazismo" ("Jorge Volpi explora…", 2009). Señala Munguía que la historia tiene un referente real, "el asesinato, en julio de 1942, de 1800 judíos de un pequeño pueblo en Polonia, Józéfow, por el Batallón 101 de policía, un grupo de reclutas alemanes de avanzada edad bajo las órdenes de la organización nazi SS". (Munguía, 2009)

[387] Así es, la intención de Jorge Volpi supone contar una historia con una proyección universal evidente, y por eso "*Oscuro bosque oscuro* ocurre en un lugar que no existe, con personajes ficticios, porque quería darle esa dimensión universal al acontecimiento, pues no sólo pasó en la Alemania nazi, también en Camboya, Ruanda, Darfur o Yugoslavia". ("Jorge Volpi indaga…", 2009)

El proyecto de la *Trilogía del siglo XX* ejemplifica el discurso de poder mediante una reflexión sobre la injerencia del mismo en el ámbito científico, además de incidir en la responsabilidad de los científicos ante su creación, una cuestión ética que se sustenta en los principios teóricos expuestos por distintos filósofos y científicos a lo largo de la Historia. Si en la Antigüedad existía una armonía entre conocimiento, razón y orden, en el siglo XVII, por ejemplo, Pascal y Montaigne evidenciaron "una paradójica regresión de la ciencia que sucedía de forma paralela a su avance" (Regalado, 2009: 573), noción consolidada con Nietzsche para quien "todo descubrimiento científico implica un retroceso en la historia espiritual de la humanidad" (Regalado, 2009: 573). Ya en el siglo XX, Foucault y Freud anularon con sus trabajos las teorías científicas decimonónicas, una idea presente en la literatura del nuevo siglo con obras como *La guerra de los mundos* de Wells o *1984* de Orwell. Así, Regalado afirma que en la obra

> *En busca de Klingsor*, Jorge Volpi hereda las ideas de Montaigne, Pascal o Nietzsche en la llamada de atención sobre los peligros de la instrumentalización del conocimiento a cargo de los sistemas políticos, la figura necesaria del intelectual como la voz pública destinada a alertar sobre los abusos de poder y la amenaza de los avances de conocimiento cuando se encuentran al servicio institucional como en la Europa de la primera mitad del siglo XX. (Regalado, 2009: 575)

Serán los estudios de Michel Foucault los que contribuyan a diseñar el panorama de los intelectuales y científicos en las novelas de Jorge Volpi, quien toma del filósofo francés la distinción entre intelectual universal e intelectual específico. El primero de ellos tiene su antecedente en "el hombre de justicia, el hombre de ley, quien opone al poder, al despotismo, a los abusos, a la arrogancia de la riqueza, la universalidad de la justicia y la equidad de una ley ideal" (Foucault, 2001: 151)[388] que, según el escritor francés, en la actualidad se identifica con el intelectual de izquierdas, aquel que se erige como representante de los valores morales y éticos universales. A esta categoría pertenecen personajes como Aníbal Quevedo de *El fin de la locura* o Irina Nikoláievna Gránina de *No será la Tierra*, arquetipos de la "intelectualidad universal", cuyas características se analizan en los ensayos del escritor, *La imaginación y el poder* (1998) y *La guerra y las palabras* (2004), trabajos en los que Volpi trata el papel que desempeñaron los intelectuales durante dos momentos significativos de la historia de México, la matanza de Tlatelolco en 1968 y el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994.

Esta figura contrasta con la del "intelectual específico" que, según Foucault, surge a raíz de la Segunda Guerra Mundial y los estudios sobre física atómica, donde por primera

[388] Foucault, Michel (2001), *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid: Alianza.

vez "el intelectual fue perseguido por el poder político, no ya en función del discurso general que mantenía, sino a causa del saber que detentaba" (Foucault, 2001: 151). A raíz de esta afirmación, la importancia del intelectual específico radica en haberse convertido en "estratega de la vida y la muerte[389]" (Foucault, 2001: 153), en un poder al servicio del Estado, de forma que ambos, gobierno y científicos, se necesitan mutuamente al crear "una tensión entre poder e individuo desconocida hasta entonces en la historia de la humanidad" (Regalado, 2009: 581). El intelectual específico, sobre todo el científico atómico vinculado a la dinámica del poder, es objeto de análisis en *En busca de Klingsor*, primera novela de la *Trilogía*, en la que se abre un juicio ético en torno a Heisenberg, figura controvertida del mundo de la ciencia por su participación en el proyecto atómico alemán durante la época nazi. Asimismo, en *No será la Tierra*, mediante los personajes de Arkadi, Éva o Jack Wells, analizaré la actuación de los poderes institucionales para corromper la moral científica, vinculada a la dinámica del Estado y caracterizada por una permanente falta de libertad.

Siguiendo esta línea de pensamiento, no podemos olvidar la cuestión que subyace a la problemática que he planteado, la dinámica entre libertad y represión en la sociedad actual, teorizada por Herbert Marcuse, a quien Volpi identifica como el ideólogo del movimiento estudiantil del 68 y a quien dedica un completo análisis en *La imaginación y el poder* (2006). Marcuse, en sus estudios sobre la racionalidad tecnológica, expone que ésta se extiende a los tres modelos sociales representativos de la historia del siglo XX, el capitalismo de la sociedad industrial avanzada, el fascismo nazi y el marxismo soviético, todos ellos ejes centrales de la *Trilogía* de Volpi: el capitalismo como imagen de la hegemonía norteamericana de *En busca de Klingsor*, el neoliberalismo, una de las temáticas clave de *No será la Tierra*, el nazismo como línea estructural principal de *En Busca de Klingsor* que, a su vez, motiva una reflexión sobre el Mal y, finalmente, el marxismo soviético que aparece en las páginas de *El fin de la locura*, alegato que desmitifica la utopía revolucionaria y que concluye con el tratamiento de su defunción en *No será la Tierra*. De esta manera, al margen de la cuestión de la tecnología como instrumento alienante de la sociedad moderna, la presencia de tal elemento en entornos tan

[389] Foucault opina que además de su papel clave en el ejercicio de poder por parte de los gobiernos, el intelectual específico responde a tres especificidades, a saber, "la especificidad de su posición de clase (pequeño burgués al servicio del capitalismo, intelectual 'orgánico' del proletariado); la especificidad de sus condiciones de vida y trabajo, ligadas a su condición de intelectual (su dominio de investigación, su lugar en un laboratorio, las exigencias económicas o políticas a las que se somete o contra las que se rebela, en la universidad, el hospital, etc.); finalmente, la especificidad de la política de verdad en nuestras sociedades". (Foucault, 2001: 155)

diferentes en apariencia como los mencionados[390] permite a Marcuse universalizar su crítica, y es que la tecnología deviene en las sociedades analizadas en un sistema de dominación en sí mismo, patente sobre todo en la ciencia más avanzada, la Inteligencia Artificial y los estudios sobre el genoma humano, aspectos que, como sabemos, cohesionan la última de las novelas de la *Trilogía*.

La filosofía de Marcuse, integrante de la Escuela de Frankfurt[391], contribuye al desarrollo del pensamiento marxista contemporáneo al revisar las teorías de Marx, así como el psicoanálisis de Freud, de forma que propone una teoría crítica basada en el concepto de razón. La denuncia de Marcuse reside en la falsa racionalidad que sustenta la sociedad actual, dominada por la tecnología y una cultura de consumo que acrecienta el control sobre la vida, las necesidades y las facultades humanas. En este sentido, resulta reveladora la visión que Marcuse aporta acerca de la sociedad tecnológica en la que vivimos, dominada por sistemas represivos característicos de los modelos sociales que refleja Volpi en la *Trilogía*:

> Según el filósofo, el mundo entero se había contagiado, sin darse cuenta, del totalitarismo fascista, así fuera la Unión Soviética y sus satélites o Estados Unidos y el supuesto "mundo libre". En uno y otro caso existía una "coordinación economicotécnica" encargada de manipular las necesidades de los individuos a través de intereses establecidos. Si en un ámbito el totalitarismo era fundamentalmente burocrático, en el otro los individuos eran reducidos a la condición de zombis manipulados por el consumismo y los medios masivos de comunicación. (Volpi, 2006: 185)

En definitiva, el poder establecido ha instaurado la alienación ideológica como forma de gobierno, de suerte que la servidumbre del ser humano parece voluntaria, una contradicción que cifra la pérdida de libertad como una libertad en sí misma[392]. En este

---

[390] Natalia Fischetti (2011) señala, por ejemplo, que entre el marxismo soviético y el capitalismo existe un común denominador, la tecnología industrial que los ampara en la organización social de los estados; la única diferencia radica en el poder institucional, es decir, la empresa privada y la empresa nacionalizada respectivamente.

[391] Volpi señala en *La imaginación y el poder* (2006) que la Escuela de Frankfurt a la que Marcuse pertenecía constituía el núcleo del pensamiento marxista occidental que promovió toda una teoría crítica cuyo objetivo era devolver la filosofía al terreno de la interpretación de la realidad, no a la transformación de la misma. Estos filósofos se caracterizaban por una exposición teórica teñida de cierto pesimismo que defendía la lucha contra la alienación del hombre, mientras su trabajo se deslindaba de las masas populares.

[392] Así, la represión institucional se vuelve más eficaz y agresiva cuanto más moderna y civilizada es una sociedad, de forma que la filosofía de Marcuse se orienta hacia la búsqueda de una nueva utopía, la liberación del individuo mediante la construcción de una sociedad no represora. Si Marx había preconizado un mundo industrializado para prevenir la alienación del hombre mediante el trabajo, a partir de los años cincuenta, una vez la sociedad ha asistido a la progresiva industrialización, la realidad se torna distinta a los pronósticos, puesto que la tecnificación de los modos de producción ha ahondado la opresión del individuo, tal y como defendía Freud. Por eso, concluye Marcuse que "la más efectiva subyugación y destrucción del hombre por el hombre se desarrolla en la cumbre de la civilización, cuando los logros materiales e intelectuales de la humanidad parecen permitir la creación de un mundo verdaderamente libre". (Volpi, 2006: 188)

sentido, Marcuse se vale de la filosofía de Marx para realizar una crítica hacia el capitalismo como forma enajenante de gobierno, puesto que, además de crear productos, diseña modelos de consumidores aptos para los objetos de consumo. De esta forma, se generan falsas necesidades que, en última instancia, se confunden con la libertad del individuo[393]. Este análisis de la sociedad contemporánea se contextualiza con la dialéctica expuesta por Freud[394] del principio de placer, integrado por aquellas tendencias que conducen al hombre a satisfacer sus instintos naturales, y el principio de realidad, todos los condicionamientos impuestos por la realidad que nos rodea, ya provengan de las leyes naturales o de las sociales[395]. En vista de estas teorías sociológicas, la filosofía de Marcuse adquiere notoriedad en el contexto de la civilización contemporánea, que según el principio de realidad se manifiesta como principio de actuación. Según éste, la cuestión de

---

[393] López Sáenz engloba la alienación cultural y artística dentro de la dinámica tecnológica global, de forma que los objetos culturales se consideran productos mercantiles: "Lo ideal queda, pues integrado en la realidad. La misma substancia del arte, su poder de negación del orden establecido, desaparece. El arte conservaba su verdad propia porque se hallaba separado del mundo de la producción; en la actualidad, ha sido incorporado al consumo". (López Sáenz, 1988: 84)

[394] Le evolución social por la que se abandona el principio de placer por el de realidad se corresponde con la estructura mental del ser humano que, según Freud, está organizada en torno a tres bases, el Ello, el yo y el Super-yo. El primero se corresponde con el inconsciente y los instintos primarios, precisamente el estado concerniente al principio de placer, la satisfacción de las necesidades básicas. La influencia del exterior hace surgir un mediador entre el Ello y la realidad, el Yo, cuya principal función es controlar los impulsos del Ello con el fin de minimizar los conflictos con el entorno, además de "reprimir los impulsos que son incompatibles con la realidad, reconciliar a otros con la realidad cambiando su objeto, retrasando o desviando su gratificación, transformando su forma de gratificación, etc. De este modo, el Yo destrona al principio de placer que ejerce un indiscutible imperio sobre los procesos del Ello, y lo sustituye por el principio de realidad, que ofrece mayor seguridad y más amplias posibilidades de éxito" (Chamorro, 2009: 30). El Yo, que se equipara a la entidad ontogenética, permanece en constante lucha con la realidad, percibida como hostil, y el Ello, de forma que en su desarrollo aparece otra categoría mental, el Super-yo, vinculada a la filogénesis. Esta entidad asume los mandamientos éticos provenientes de las estructuras sociales y culturales, de forma que se erige como la moral establecida, dictando los parámetros de la ideología del momento. Así, "el Super-yo se ha desarrollado a lo largo de la historia de la especie humana al ser reforzadas las restricciones instintivas impuestas por la misma naturaleza con las restricciones provenientes de las clases dominantes y las instituciones en sentidos tales como la distribución jerárquica de la escasez o de la riqueza y del trabajo". (Chamorro, 2009: 31)

[395] Esta dicotomía le permite a Marcuse desarrollar a su vez la contraposición entre represión básica y represión excedente; la primera de ellas es inherente al instinto humano de conservación y perpetuación de la especie, mientras que la segunda se sostiene por el bien e interés de las instituciones y clases del poder establecido. Así, de acuerdo con el filósofo alemán (Marcuse, 1981: 26), el cambio en el sistema de valores se produce según el siguiente esquema:

satisfacción inmediata	→	satisfacción retardada
placer	→	restricción del placer
gozo (juego)	→	fatiga (trabajo)
receptividad	→	productividad
ausencia de represión	→	seguridad

Precisamente, este cambio fue descrito por Freud como el paso de una sociedad bajo el principio de placer al principio de realidad. Si en un primer estadio evolutivo el hombre se regía por sus instintos naturales primarios, el avance de la historia desarrolló una compleja organización social que ha reprimido tales instintos.

la libertad supone en la actualidad un problema a resolver para el ser humano, por la complejidad que entraña nuestro modo de vivir, influenciado por el principio de actuación de nuestra sociedad tecnificada, que a su vez se caracteriza por "el paro, la escasez, la competitividad, la ampliación desmesurada y artificial de los deseos humanos estimulados por la sociedad consumista y las nuevas tecnologías, y nuestro particular sentido del deber" (Chamorro, 2009: 33)[396].

En esta encrucijada se halla la dialéctica entre individuo y poder que Volpi refleja en las novelas de la *Trilogía*, en las que reflexiona sobre conceptos como capitalismo avanzado, término acuñado por Marcuse en el que confluyen dos dinámicas contrapuestas: "el estado de bienestar y el estado militarista; el capitalismo de estado y el capitalismo privado; la democracia de masas y una política autoritaria; las libertades y la explotación; el progreso técnico y la destrucción; la concentración de la riqueza y la pobreza perpetuada" (Volpi, 2006: 189-190). Según el escritor mexicano, esto da lugar a lo que Víctor Flores Olea denominó democracia totalitaria, que consiste en un sistema de gobierno democrático que, paradójicamente, funciona como un régimen dictatorial[397], circunstancia que Volpi analiza en sus obras mediante la figura del intelectual y el científico, sobre todo en *No será la Tierra* con la transformación de Arkadi y de forma más visible en *El fin de la locura*, novela en la que su protagonista, Aníbal Quevedo, se enfrenta a tal democracia en los términos descritos por Jorge Volpi en el ensayo *La imaginación y el poder*, sustrato teórico de la segunda obra de la *Trilogía*. ¿Pero en qué manera un estado manipula a sus ciudadanos? ¿Mediante qué recursos se interfiere en la voluntad de las personas? Para responder a estas cuestiones que subyacen a cualquier lectura de las novelas de Volpi, éste se vale de las teorías de Marcuse que he sintetizado en estas páginas, unas teorías que exponen que el control de la sociedad se realiza mediante un sistema educativo que prima el valor material por encima de la libertad individual, de

[396] Para ilustrar esta reflexión Chamorro se vale del mito de Prometeo, ejemplo de la cultura del esfuerzo y la fuerza de voluntad que queda supeditado al principio de realidad mediante su castigo, símbolo de las restricciones que la sociedad actual, o el principio de actuación por el que nos regimos, ha impuesto sobre la satisfacción de nuestros instintos. Así pues, se produce una inversión de conceptos: "aquellas cosas que, según la naturaleza instintiva del hombre, deberían de ser fines, tales como el placer, el ocio, el juego, el amor, son reordenadas y convertidas en medios; y aquellas otras como el trabajo, la productividad y la continuación de las instituciones y los hábitos que de ellas dimanan, que tendrían que ser medios […] han sido elevadas a la categoría de fines". (Chamorro, 2009: 33)

[397] En las páginas de un artículo publicado en *La Cultura en México*, recogido por Volpi en *La imaginación y el poder*, Víctor Flores Olea reflexiona sobre la democracia totalitaria: "hasta hacía relativamente poco tiempo se pensaba que la represión era una tendencia exclusiva de los países subdesarrollados o de los regímenes totalitarios. De hecho, parecía que la idea misma de revolución, en poder del proletariado aburguesado en los países desarrollados, era una idea 'preindustrial y pretecnológica' que sólo conservaba su atractivo en la marginalidad o el atraso del tercer mundo". (Flores Olea apud. Volpi, 2006: 194)

manera que se anula la capacidad de autocrítica de los ciudadanos, pero también cualquier posibilidad de rebelarse. En este sentido, como trata de exponer Marcuse, este sistema se asienta en una paradoja, puesto que a pesar de caracterizarse como democrático, niega la libertad individual, de suerte que, según afirma el filósofo alemán, "la revolución se justifica porque […] su papel en la historia es el de eliminar los yugos de las sociedades represivas para instaurar una nueva era en la cual no es tan importante el factor económico, como pensaba Marx[398], sino la liberación completa de los individuos" (Volpi, 2006: 196).

La deconstrucción del poder que Volpi lleva a cabo en su *Trilogía* se estructura mediante las teorías de Marcuse sobre los diferentes modelos sociales, tal y como he referido en páginas anteriores. Por esto mismo, en el presente capítulo expondré los mecanismos represivos con los que opera el poder, lo cual propicia una ulterior reflexión acerca de la libertad individual –sobre todo en el papel de los científicos e intelectuales–, una cuestión que, según el código novelesco del escritor mexicano, induce a la incertidumbre y el caos. El primero de los apartados propuestos se centrará en el nazismo y el comunismo como sistemas totalitarios, presentes en las novelas *En busca de Klingsor* y *No será la Tierra*; el segundo de ellos tendrá como objetivo llevar a cabo una panorámica de la actuación de la izquierda revolucionaria en *El fin de la locura*; en el tercero realizaré una contraposición de dos fenómenos enfrentados, el capitalismo y la antiglobalización, encarnada en este caso por dos personajes de *No será la Tierra*; y por último, expondré una teorización acerca del significado del mal en la novelística de Volpi.

[398] "Tanto en Marcuse como en Marx, la alienación significa pérdida de las dimensiones creadoras del hombre y, por consiguiente, pérdida de la libertad. Esta alienación se origina en el trabajo enajenado, y sólo es superable tras la abolición de éste. Marx sostenía que la dirección del aparato productivo por los productores inmediatos introduciría un cambio cualitativo en la utilización de las técnicas; Marcuse constata, en cambio, que éstas manipulan de tal forma la existencia que sólo una transformación de la estructura tecnológica misma facilitaría el cambio". (López Sáenz, 1988: 83)

3.2. Universo científico e intelectual: una cuestión ética en torno al nazismo y el comunismo.

El posicionamiento ético planteado en la *Trilogía* en relación con el intelectual y el científico es utilizado por primera vez en *La paz de los sepulcros*, descrita por Urroz como la "novela apocalíptica" de Volpi por excelencia (Urroz, 2004: 298); en ella, el periodista Agustín Oropeza investiga el asesinato de Alberto Navarro[399], ministro de Justicia y futuro candidato a la presidencia del país, una investigación que pone de manifiesto los oscuros entresijos del gobierno mexicano, que crea una falsa conspiración para ocultar los crímenes de los altos cargos del Estado, como son la corrupción, la prostitución, la vejación sexual y la necrofilia[400]. De este modo, en *La paz de los sepulcros* se produce un enfrentamiento entre dos poderes distintos, un sistema "jerárquico, ordenador y represivo" (Urroz, 2004: 302) representado por el omnipresente Del Villar y su corte de ministros, en oposición a un mundo anárquico y caótico del que únicamente "Agustín Oropeza tendrá el brío, digamos, de ir y volver […], el valor de hundirse en el caos de la noche y la megalópolis (como un Virgilio) y regresar más tarde a la luz y seguridad que confiere el día" (Urroz, 2004: 231). Si menciono esta obra es porque en ella se utilizan dos recursos presentes en la *Trilogía*, la conspiración como forma legitimada por el poder para oscurecer sus ilegalidades o desacreditar a personalidades críticas, un mecanismo reflejado en *El fin de la locura*, o la connivencia y colaboración de intelectuales que son sobornados, práctica analizada

[399] Durante el proceso de redacción de la novela tuvo lugar el asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia del país por el PRI, hecho que motivó un cambio en la estructura del relato con el fin de alejarse del amarillismo periodístico y panfletario. Sin embargo, el contexto político que se sustrae de la novela es tratado por el autor en su artículo "La segunda conspiración" (1999), en el que analiza las consecuencias políticas del homicidio del aspirante a presidente de su país. Si comparamos ambos textos apreciamos que el juego de poderes se sucede de forma idéntica. Así, la primera conspiración que se teje entre las sombras es el crimen de Donaldo Colosio en la realidad y de Alberto Navarro en la ficción, seguida de una segunda conspiración que trata de encubrir las verdaderas causas del asesinato y en la que se ven envueltas las altas instancias del poder.

[400] Urroz indica que los epígrafes que encabezan la novela no son casuales, sino que tanto *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán como *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, obras a las que hacen referencia, ejercen una gran influencia en *La paz de los sepulcros*. La primera de ellas por la coincidencia entre ambas novelas en relación con la presencia del caudillo o el presidente, siempre oculto, sin aparecer directamente, pero cuyo poder amenaza y vertebra toda la trama. En *La sombra del caudillo* éste sólo aparece en dos ocasiones, mientras que el presidente Del Villar en *La paz de los sepulcros* se entrevista en una única ocasión con el protagonista, Agustín Oropeza. Si bien Volpi realiza un homenaje a Martín Luis Guzmán en esta novela, en *La imaginación y el poder* es muy crítico con el escritor por ser uno de los intelectuales que se posicionó a favor del gobierno tras la matanza de Tlatelolco, como reseña Tomás Regalado: "criticó con dureza el movimiento estudiantil desde su tribuna en la revista *Tiempo* e incluso glorificó a Gustavo Díaz Ordaz el siete de julio de 1969, con motivo de la celebración del día de la libertad de prensa" (Regalado, 2009: 578). Por el contrario, la influencia de Foucault establece el marco bajo el cual se ampara el crimen y la perversidad como formas supremas de arte o, como define Urroz, "un poder... esta vez *sí* estético (no artesanal, no legal) que queda engrandecido a través del asesinato, ejercicio que en su origen se arrogaban los reformadores del sistema penal, los magistrados y juristas, los científicos del poder (los técnicos y médicos del dolor) y, por encima de todos: el Rey, el Estadista, el Poderoso, quien era asimismo la Justicia encarnada". (Urroz, 2004: 302)

respecto a Arkadi en *No será la Tierra*. En esta ocasión, Agustín Oropeza sucumbe a los favores políticos y, en vez de denunciar la sucia trama del gobierno, opta por no revelar el secreto, acepta el Premio Nacional de Periodismo como pago a su silencio y disfruta de lo que él denomina su "pequeña, áspera inmortalidad" (Volpi, 2007: 167), porque según afirma en la novela, "investigar las causas y las conexiones que los llevaron a compartir aquella escena postrera, tal como intenté yo, era desde el inicio un absurdo, una trampa que, sin darme cuenta, tendía contra mí mismo" (Volpi, 2007: 166)[401].

Volpi en su *Trilogía* desenmascara mediante la ficción el proceder de las instituciones gubernamentales en su relación con los individuos, como sucede en *En busca de Klingsor*, novela que supone una reflexión sobre el poder que, según afirma Tomás Regalado, se basa en los "cuestionamientos éticos sobre la dialéctica entre el individuo y el Estado" y "la imposición de mecanismos alienantes de poder" (Regalado, 2009: 563), una problemática que según este crítico se inserta dentro de una de las reflexiones que vertebran la novela, el

> doble paradigma entre razón y caos que subyace al discurso de *En busca de Klingsor*, que parte de un acercamiento *iluminista* de la ciencia asociado al bienestar del individuo para evolucionar negativamente hacia un escenario donde los avances de conocimiento amenazan la libertad y la seguridad del individuo[402]. (Regalado, 2009: 563)

En *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999)*, el crítico salmantino estudia la implicación de los científicos en la deriva política como uno de los ejes temáticos principales de *En busca de Klingsor*, una novela que a su vez refleja la identidad del "intelectual específico" de Foucault al vincular su conocimiento al servicio del Estado. En el marco contextual de la Segunda Guerra Mundial en el que se desarrolla la obra es inevitable que, por primera vez en la historia, surja un debate ético sobre las repercusiones que los descubrimientos científicos tenían para la humanidad, de ahí que Regalado sostenga la idea de que la novela, al margen de una investigación policíaca en

---

[401] Ramouche realiza la misma interpretación de *La paz de los sepulcros*, que "pone en escena a un periodista mexicano, Agustín Oropeza, que a través del sórdido asesinato del Ministro de Justicia (futuro sucesor del presidente), va a acabar sumiéndose en los arcanos de la corrupción y decadencia del gobierno mexicano, descubriendo cómo los más altos miembros del Estado, para ocultar sus conspiraciones y crímenes, no dudan en inventar una segunda conspiración fomentada por un supuesto activísimo y sumamente peligroso FPLN (Frente Para la Liberación Nacional), que en realidad no es sino un resabio moribundo del antiguo EZLN que no deja de negar su responsabilidad en artículos que nadie toma en cuenta. Especie de anti Monsiváis, Agustín Oropeza, trabaja por gusto por la prensa amarilla, carece de principios y escrúpulos, y no trata de denunciar las mentiras del gobierno sino que, al final de la novela, corrobora la versión del Estado y ayuda a consolidar las ficciones políticas". (Ramouche, 2006)

[402] En la primera parte de la novela se ofrece una visión positivista de la ciencia, cuyas investigaciones científicas benefician a la humanidad y conducen a la sociedad hacia el progreso creando un estado utópico de triunfo de la razón y armonía espiritual.

pos del responsable del programa atómico nazi, "constituye en realidad el pretexto para estudiar las relaciones entre los gobiernos y los científicos atómicos durante la Segunda Guerra Mundial, vínculos entre ciencia y Mal que exigen para Volpi una reflexión moral posible a través de la ficción" (Regalado, 2009: 581).

En este sentido, Michael Altmann[403] ha señalado el contexto en el que se desarrolla la dialéctica intelectual/Estado en el marco de la Alemania nazi, incidiendo en el desarrollo de la física cuántica en las primeras décadas del siglo XX[404] como un "anhelo humano de un conocimiento abarcador" (Altmann, 2004: 13). No obstante, esta búsqueda de saber desemboca en ocasiones en un dilema fáustico que pone de manifiesto la ingenuidad y debilidad de muchos científicos que se acercaron al poder y se convirtieron en "marionetas del sistema" (Altmann, 2004: 14). La novela de Volpi viene a reflejar el panorama científico alemán en esta época tan significativa y el poder que encarnan los científicos, sobre todo en su alianza con el Estado, adoleciendo en muchas ocasiones de una responsabilidad ética y moral que hace sucumbir el idealismo de muchos, de suerte que, como concluye Altmann, la "politización de la ciencia en esta etapa oscura de la historia alemana fue altamente perniciosa y la influencia ejercida por los científicos que se identificaron políticamente con el régimen nazi es mencionada a menudo como un caso emblemático del peligro de la promiscuidad entre la política y la ciencia" (Altmann, 2004: 27).

Para ejemplificar la responsabilidad de los científicos en el régimen nazi Regalado se vale de dos momentos de la novela, el primero de ellos relacionado con Bacon, quien fundamenta su adhesión al equipo militar de *Alsos*, cuya misión consistía en dar con la identidad de Klingsor, guiado por cuestiones morales y éticas relacionadas con la implicación de los científicos en el poder. De esta manera, existen en la novela tres instantes de la acción que respaldan las argumentaciones morales de Bacon para participar en la misión; el primero de ellos, indica Regalado, surge a raíz de la desgracia sufrida por Goudsmith, cuando éste se derrumba emocionalmente al contemplar la destrucción de su hogar familiar y Bacon es testigo del mismo; el segundo tiene lugar cuando Bacon basa su razonamiento para intentar convencer a Links para que le ayude a descubrir a Klingsor en su deseo por conocer la verdad y reparar el daño cometido por los nazis; y, finalmente, el

[403] Altmann, Michael (2004), "La contaminación de los científicos", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 13-29.

[404] Alemania asiste a comienzos del siglo XX a una época "de grandes adelantos y extraordinarios logros, tanto en el campo de la física como en el de las ciencias técnicas, las ciencias naturales y la medicina" (Altmann, 2004: 14). De hecho, desde "1901 a 1932, Alemania acaparó 33 premios Nobel, de los cuales 8 fueron concedidos a judíos alemanes altamente asimilados". (Altmann, 2004: 14)

tercero, quizás el más importante, se produce durante la detención de Heisenberg y las reflexiones de Bacon sobre su responsabilidad ética a la hora de participar como científico en el proyecto atómico alemán, focalizando dicho debate en la figura del científico, cuya

> inteligencia trágica […] lo hermana en la cosmovisión de Volpi con otras figuras históricas como Durero, Wagner, Cuesta o Tarkovski[405]: a diferencia de ellos, Heisenberg, quien reiteradamente negó cualquier conexión entre ciencia y política como forma de salvaguardar su profesión, siempre fue consciente de las implicaciones bélicas de sus propias investigaciones bajo la ideología del gobierno de su nación. (Regalado, 2009: 583)

El segundo de los momentos citados por Regalado en el que se reflexiona sobre la responsabilidad de los científicos se corresponde con el debate ético que surge en torno a Heisenberg[406], un juicio que presenta cuatro aspectos principales, como son su obsesión desmedida por el conocimiento[407], la reflexión sobre el proceso de politización al que estaba sometida la investigación científica en la Alemania nazi, así como el pensamiento filosófico que relegaba la moral a un segundo plano, según Regalado, y por último, la propia responsabilidad de los científicos Aliados ante la construcción de la bomba atómica[408]. Me detendré especialmente en el análisis de la manipulación política de las diferentes esferas de conocimiento en *En busca de Klingsor* y *No será la Tierra*, que

---

[405] Los personajes históricos mencionados han sido incorporados por Volpi a la trama de sus novelas, Durero y Tarkovski en *El temperamento melancólico*, Cuesta en *A pesar del oscuro silencio* y Wagner en *En busca de Klingsor*, todos ellos como ejemplo de una inteligencia que vincula indisoluble y trágicamente vida y arte.

[406] La actuación de Heisenberg durante la II Guerra Mundial ha suscitado un intenso debate acerca de su responsabilidad como científico al servicio del régimen nazi. Altmann sintetiza dos teorías que resumen el conflicto generado a raíz de la conducta de Heisenberg, aquella que, ante la paridad entre aliados y alemanes por construir la bomba atómica, explica el éxito de los primeros gracias a la labor de los científicos alemanes, que sabotearon su propio proyecto; la segunda teoría sostiene que en realidad el bando alemán incurrió en una serie de errores que dificultaron el desarrollo de la bomba nuclear y facilitaron el éxito aliado. No obstante, según afirma Altmann, "a la vista de los documentos publicados en los últimos años (por ejemplo, de las actas de Farm Hall), está claro que la primera teoría, la del intencionado boicot de los científicos alemanes, fue un mito que tejieron algunos de los científicos alemanes para lavarse las manos. Si los alemanes no desarrollaron la bomba o el reactor nuclear, fue por falta de medios, por las deficiencias de la estructura del aparato científico-militar nazi y, a partir de 1943, por los continuos bombardeos a los que se vio sometida Alemania". (Altmann, 2004: 23)

[407] Opina Regalado (2009: 584) que, como el Fausto de Goethe o Adrian Leverkhün de Thomas Mann, Heisenberg, quizás ante la responsabilidad ética que conllevan sus actos y el sentimiento de vanidad "al margen del dolor ajeno", se erige como un hombre capaz de todo a cambio del conocimiento y la verdad.

[408] Aunque en la novela no se desarrolla el debate sobre la responsabilidad de los científicos aliados, cuyo éxito en el devenir de la guerra opacó en cierta forma la ética de su proceder al servicio del gobierno norteamericano, hay que destacar que tras el ascenso en el poder de los nazis a partir de 1933 muchos fueron los científicos que se vieron obligados a abandonar Alemania con destino a EE. UU. o Europa, de manera que ambos se beneficiaron de las aportaciones de estos científicos, como demuestra el caso paradigmático de Einstein, que contribuyó significativamente a la construcción de la bomba atómica bajo la dirección de otro ilustre, Oppenheimer. Éstos, al comprobar las consecuencias de la utilización de las armas nucleares sobre la población civil, mostraron su arrepentimiento, fundamentado por el miedo ante el posible éxito de los científicos alemanes; Altmann recoge unas declaraciones de Einstein que confirman esta teoría: "Cometí un gran error en mi vida firmando la carta de apoyo a la construcción de las bombas atómicas, pero había una justificación: el peligro de la bomba alemana". (Altmann, 2004: 24)

representan dos modelos sociales, el nazi y el soviético, enfrentados en un momento de la historia, pero cuya actuación se basa en idénticos mecanismos de presión –y represión– estatal.

En uno de los diálogos mantenidos por Gustav Links y el teniente Francis P. Bacon, ambos analizan el panorama científico de Alemania en la época de entreguerras y su relación con la ideología política. Gracias a esta conversación entre los dos personajes Volpi introduce en el discurso literario el componente ensayístico que refleja el estado del mundo científico en una época tan significativa como la Segunda Guerra Mundial. Así pues, en la novela se especifica que en tiempos de Heisenberg, la ciencia alemana se encontraba dividida en dos secciones[409], por un lado la ciencia tradicional, la *Deutsche Physik*, bajo la tutela de Philip Lenard y Johannes Stark[410], cercanos al nazismo; y por otro lado, una rama más innovadora de la ciencia, relacionada con la física abstracta, con personajes como el propio Heisenberg, Sommerfeld, Von Laue y Einstein, quienes no contaban con los privilegios de los primeros y además eran etiquetados como "ciencia degenerada" (Volpi, 2004: 262). Vinculados al ascenso de Hitler en el poder, los científicos cercanos a su círculo, como Lenard o Stark, se hicieron con el control de la ciencia alemana mediante la ocupación de los principales puestos en los centros más

[409] La división entre los intelectuales, manifiesta a lo largo de la *Trilogía*, tuvo en la Alemania nazi una repercusión especial que remite a la Declaración de Fulda de 1914, firmada por más de noventa intelectuales del mundo científico y cultural entre los que se encontraban Max Planck, Paul Erlich, Fritz Harber y Richard Willstätter, estos tres últimos judíos, según afirma Altmann. Esta especie de manifiesto venía a justificar la invasión alemana de Francia y Bélgica en la Primera Guerra Mundial, así como el uso de la violencia y las atrocidades cometidas por el bando alemán. Con el posicionamiento ideológico de la intelectualidad alemana se valida la guerra como una causa justa al mismo tiempo que desvincula a estos científicos del resto de la comunidad intelectual. Paradójicamente, "muchos de los científicos judíos que estaban sumamente integrados en la sociedad alemana, se hicieron partícipes de esta fiebre nacionalista" (Altmann, 2004: 16). Al margen del análisis del antisemitismo, que abordaré brevemente en estas páginas, resulta significativo el caso de uno de los científicos mencionados, Fritz Harber, un químico alemán de ascendencia judía que simboliza, según Altmann, la "ambivalencia de la investigación científica" (Altmann, 2004: 18). Con el fin de ocultar su pasado judío, Harber colaboró con el gobierno alemán en el desarrollo de armas bacteriológicas, como el Cyclon A y B, tristemente conocidos por su uso sistemático en las cámaras de gas de los campos de concentración, avances científicos con los que además Harber se lucró personalmente. Altmann concluye que el carácter oportunista e inmoral de este científico bien puede equipararse al enigmático Klingsor en la novela: "De haber existido realmente en la Alemania del Káiser un prototipo de Klingsor, esa figura de origen mítico inventada por Volpi, ese pontífice máximo, coordinador, inventor y propulsor de la ciencia alemana con fines bélicos, bien pudo haber sido Fritz Harber" (Altmann, 2004: 20). Asimismo, existen varias similitudes entre este personaje histórico y Arkadi Ivánovich, de *No será la Tierra* que, como veremos, también colabora con el gobierno soviético en la producción de armas bacteriológicas.

[410] "En 1935 había aparecido el libro de Lenard sobre la *Deutsche Physik*. Lenard afirmaba que todas las manifestaciones humanas, y la ciencia no podía ser una excepción, tenían su fundamento en la raza. Así, los judíos poseían su propia física, distinta por completo de la física alemana, aria o nórdica, como él la llamaba. ¿En qué consistía esta diferencia? Buen punto. En realidad, se limitaba a decir que la ciencia judía era la que él y sus colegas decían que era ciencia judía. Así de simple. No había un solo argumento racional". (Volpi, 2004: 279)

relevantes[411] e, incluso, en la novela se describe la actuación de Stark como la de "un pequeño Führer, tratando de convertirse en un dictador para los físicos. Su idea era que un editor general de todas las revistas científicas del Reich debía autorizar cualquier publicación" (Volpi, 2004: 274-275). Esta práctica concuerda con una forma de gobierno acuñada por Víctor Flores Olea que ya he mencionado en estas páginas, la "democracia totalitaria", más evidente en la manera que tenía Stark de dirigir la ciencia alemana entonces, porque "se empeñaba en decir que los científicos alemanes tendríamos, al fin, libertad para investigar pero, para la lógica de aquellos años, sus palabras significaban exactamente lo contrario" (Volpi, 2004: 275). En definitiva, en el ambiente bélico de la Alemania nazi, "la verdad y la ciencia eran lo de menos" (Volpi, 2004: 268), como concluye Links: "La ciencia había dejado de ser clara y nítida. Unos creían una cosa y los demás, otra. Punto. Unos ofrecían sus pruebas, y los otros las descalificaban diciendo que habían sido manipuladas o que no eran concluyentes. Todo era *político*, teniente. La física apenas tenía que ver" (Volpi, 2004: 268), declaración que pone en evidencia la problemática que vengo reflejando y cómo la ciencia se convierte en un instrumento del Estado.

Tal tesis también se demuestra en *No será la Tierra*, novela en la que el control del partido comunista en todos los órdenes sociales afecta al mundo científico, como comprobamos de la mano de uno de los personajes, Arkadi. Durante el relato de su formación universitaria, la acción narrativa se interrumpe para reseñar un hecho histórico que influye en la vida profesional de dicho personaje. Me refiero al auge y el protagonismo que adquirió Lysenko[412], científico que instauró la biología michuriana como paradigma a seguir por la Academia de Ciencias Agrícolas, que presidía. Sus teorías biológicas iban en contra del darwinismo, la selección natural y la genética, ciencias occidentales que no se ajustaban al pensamiento comunista, que defendía el impacto de las condiciones

[411] Tales como el Instituto Imperial Físico Técnico, la Fundación de Emergencia para la Ciencia Alemana y la Sociedad Kaiser Wilhem.

[412] Según manifiesta Volpi en la novela, en 1948 "se produjo un acontecimiento de consecuencias inesperadas, por no decir trágicas o terribles, para el futuro de la medicina, la biología y en general la ciencia en la URSS. […] Entre el 31 de julio y el 7 de agosto de ese año se llevó a cabo un congreso extraordinario de la Academia de Ciencias Agrícolas de la Unión, convertida a partir de entonces en propiedad exclusiva de un hombre que ni siquiera se dignó asistir a las reuniones pero que las controlaba desde su sitial vacío: Trofim Denísovich Lysenko. Pese a los disturbios provocados por unos cuantos adeptos de la genética formal, el pleno de la Academia impuso como credo para los biólogos, botánicos, zoólogos y agrónomos del país las teorías (es un decir) del venerable académico. La orden era inapelable: a lo largo y ancho de su territorio, la biología debería ser enseñada con criterios *michurianos*, el nombre que Lysenko daba a sus delirios" (Volpi, 2006: 57). La represión y la falta de libertad de un régimen que, en teoría, se basaba en el socialismo y la integración de todos los ciudadanos son prácticas habituales de gobierno, tal y como acabamos de comprobar con medidas caracterizadas como órdenes inapelables.

ambientales en los seres vivos como determinante en la evolución[413]. Las teorías de Lysenko calaron en los dirigentes del partido, quienes le otorgaron todo el poder para dirigir el devenir de los estudios biológicos de la URSS, de suerte que "ya no sólo tenía poder para regir la vida científica soviética, sino para determinar *las vidas de los científicos soviéticos*" (Volpi, 2006: 59)[414]. En este caso, la ciencia vinculada al poder se asienta en una suerte de nacionalismo, en la defensa acérrima de un pensamiento único que, unido a las motivaciones personales de Lysenko, ocasionaron no solo la represión y persecución de científicos considerados genetistas, sino también su encarcelación, tortura y asesinato, como el de Nikolái Ivánovich Vávilov, director del Instituto de Cultivo de Plantas y del Instituto de Genética, cuyo proceso se describe al detalle en la novela, un ejemplo de manipulación política mediante el uso de la tortura.

Expuestos estos ejemplos de politización de la investigación científica en *En busca de Klingsor* y *No será la Tierra* y cómo se desarrolla la represión en dos estados diferenciados, como son Alemania y la URSS, resulta necesario detenerse para señalar un común denominador en los argumentos esgrimidos por ambos bandos para controlar los ámbitos académicos descritos, el antisemitismo como bandera aglutinadora de toda una política represiva. Los defensores de la *Deutsche Physik* de *En busca de Klingsor* postulaban una ciencia aria y sus razonamientos se basaban en la eliminación en el

[413] "Mendel y sus seguidores en Occidente sostenían que las características de los seres vivos se basaban en la herencia, olvidando el medio ambiente. ¡Farsantes! ¡Formalistas! En cambio él afirmaba que la herencia era un factor secundario y que las condiciones externas determinaban la pervivencia o extinción de plantas y animales. […] El método de Lysenko, conocido como *vernalización*, consistía en aplicar distintas dosis de calor a las semillas hasta lograr que las variedades de invierno se volviesen de primavera. A diferencia de los biólogos capitalistas, él, un pobre técnico agrícola, había desentrañado los secretos de la evolución. Su fama fue inmediata. Combinando el materialismo dialéctico, o ese conglomerado de clichés que confundía con el materialismo dialéctico, con las ideas del olvidado agrobotánico ruso Iván Michurín, Lysenko había descubierto (eso creía) el gran error del darwinismo: no había competencia en el interior de las especies. Sólo los científicos imperialistas podían asegurar que la naturaleza era un campo de batalla –de allí las perversiones del nazismo–, cuando era un terreno fértil para la cooperación" (Volpi, 2006: 58). Esta última declaración contrapone dos formas de gobierno opuestas, el nacionalsocialismo alemán y el régimen soviético, pero en la práctica, como he expuesto, se configuran como idénticas formas de gobierno en cuanto a la técnica de represión estatal de refiere.

[414] A Irina, que a lo largo de la novela actúa de contrapunto de Arkadi, su estancia en la Facultad de Bioquímica de Sverdlovsk no le resulta satisfactoria por el ambiente poco dado a la investigación y al estudio de la ciencia en general. Asimismo, su inteligencia innata y sus investigaciones le permitieron darse cuenta de la falacia de las teorías de Lysenko y la intuición de que los genes determinaban nuestra supervivencia como especie. Por ello trató de contactar con Slávnikov, antiguo alumno de Vávilov, quien le puso al corriente de los estudios genéticos que se estaban llevando a cabo en Estados Unidos y Europa. Esta circunstancia determinó su especialización en microbiología y el primer choque contra su educación comunista, al ser incapaz de comprender cómo desde las altas instancias del poder socialista se permitía vincular ciencia y tecnología. No en vano, su profesor le previene: "De entre todas las mezclas químicas posibles, la más explosiva y peligrosa consiste en unir la ciencia con la política" (Volpi, 2006: 70). Como he venido desarrollando a lo largo de este apartado, *No será la Tierra*, al igual que *En busca de Klingsor*, incide en la dialéctica individuo/poder y en las complejas relaciones que mantienen los científicos con la política, siempre en riesgo de ser seducidos por la importancia de sus conocimientos.

panorama científico alemán de cualquier vestigio de lo que denominaban ciencia judía e, incluso, Einstein y sus partidarios acusaban a sus detractores de dirigir sus críticas hacia él por ser judío. En *No será la Tierra* Volpi expone el mismo conflicto respecto al sistema soviético y sus científicos y señala en la novela que en Rusia, como en casi toda Europa, el antisemitismo se había convertido en una fuerte corriente que, tras lo sucedido en Alemania, no se manifestaba públicamente. No obstante, el gobierno soviético adoptó medidas represivas propias de un estado totalitario, en los términos descritos en estas páginas:

> cerraron sus escuelas, sus teatros y grupos musicales, amenazaron o encarcelaron a sus periodistas, prohibieron sus asociaciones y hostigaron a sus líderes. Por órdenes directas del Padrecito de los Pueblos, cientos de judíos fueron expulsados del servicio público, el Ejército, los institutos científicos y las universidades y, en agosto de 1952, veinticuatro escritores judíos fueron ejecutados en la Lubianka. (Volpi, 2006: 63)

El mejor exponente de esta situación es Arkadi Ivánovich que, durante su estancia en la universidad se hace amigo inseparable de Vsevolod Andrónovich Birstein, una persona de origen humilde y personalidad contraria a la de Arkadi, porque mientras éste se muestra "extrovertido, intenso, tiránico" (Volpi, 2006: 57), Vsevolod es "astuto, taimado, sardónico" (Volpi, 2006: 57). Vsevolod comienza a sufrir los ataques de sus compañeros, los insultos se convierten en habituales –"¡Perro judío!" (Volpi, 2006: 62)– e incluso los profesores le niegan su participación en las clases. Arkadi también sufre las represalias por ser amigo de Vsevolod, porque acaso "sólo los traidores eran amigos de los traidores" (Volpi, 2006: 63). Finalmente Arkadi traicionará a su amigo[415], quien es expulsado de la universidad un año antes de finalizar sus estudios.

Analizado el componente antisemita en los entornos nazi y soviético y una vez he especificado en qué consisten los conceptos de "intelectual universal" e "intelectual específico", en *No será la Tierra* Volpi perfeccionará la imagen de este último tipo de intelectual gracias al personaje de Arkadi, que evoluciona a medida que avanza la novela y desde su posición como disidente del régimen soviético sucumbe al poder del gobierno democrático de Rusia una vez ha caído el comunismo como sistema social, de manera que por medio de su labor comprobamos cómo la moral y la ética quedan anuladas cuando

[415] Las declaraciones públicas que realiza Arkadi son las siguientes: "yo ya había reparado en las inclinaciones cosmopolitas de Vsevolod Andrónovich. No es un mal comunista, pero necesita emprender una autocrítica, reconocer que se ha equivocado" (Volpi, 2006: 63-64). El escritor mexicano expone, además, las consecuencias del acto del científico: "Si bien las palabras de Arkadi buscaban salvar a Vsevolod de un destino aciago –la tortura, el exilio, la muerte–, tuvieron el peso de una denuncia. Las hienas del partido sólo esperaban un trozo de carroña para lanzarse sobre ella. Arkadi acababa de vender a su amigo, pero lo más grave era que ni siquiera le había costado demasiado esfuerzo". (Volpi, 2006: 64)

interfieren los intereses personales. Además, su esposa Irina actúa de contrapunto al representar la postura contraria, la de una intelectual que encarna los valores universales de la humanidad y defiende su trabajo desde una postura ética. Gracias a la dialéctica que presenta este matrimonio, Volpi utiliza el discurso literario para desenmascarar los entresijos del poder y la manipulación de los individuos para preservar el *statu quo*.

En vista de esta tesis, la vida de Arkadi está determinada por la educación que impone el régimen soviético, una educación que no se basa en criterios biológicos o sociológicos, como en Occidente, sino que se configura según los patrones de la ingeniería, es decir, "concebían al hombre como una máquina dotada de poleas, tuercas, motores y tornillos, que era necesario estudiar y reformar. […] El *homo sovieticus*[416] sería un paso adelante, una prueba de nuestra capacidad de superarnos" (Volpi, 2006: 54). Además de su educación debemos tener en cuenta la compleja situación familiar que vivió durante su infancia, porque a diferencia del resto, la familia de Arkadi mantuvo ciertos privilegios debido a la ocupación de su padre, secretario de uno de los dirigentes del NKDV[417], quien mantuvo una actitud sumisa ante la violencia de su superior[418]. El carácter pusilánime de su padre se ve contrarrestado por los períodos de profunda tristeza de su madre, quien padecía estados de histeria. Por eso Arkadi, desde pequeño, asumió el mando familiar, se encargó de sus hermanos y cultivó un rencor hacia sus padres por desestructurar a la familia. La consecuencia inmediata de esta circunstancia vital es la voluntad de Arkadi de ser el mejor en todo, su profunda ambición y la creencia de estar predestinado a algo importante. De ahí su idea de convertirse en médico, no para ayudar a los demás, sino como un acto de venganza: "Arkadi estaba decidido a vencer la enfermedad, cualquier enfermedad, como si se tratase de un enemigo personal. Como soldado, el soldado comunista que debía ser, se interesó en vacunas, drogas, fármacos y medicamentos a fin de entrenarse con las armas necesarias para enfrentarla" (Volpi, 2006: 54). Teniendo en

[416] Tal concepto se define en la novela en los siguientes términos: "Según los pedagogos y científicos oficiales, el comunismo construiría un nuevo tipo de ser humano, alejado de los yerros, la torpeza, la avaricia y la mezquindad propias de nuestra especie. Al tiempo que los arquitectos remodelaban las ciudades bombardeadas y los políticos reformaban el entramado social, los educadores soviéticos templaban a sus jóvenes". (Volpi, 2006: 54)

[417] Las siglas se corresponden, en ruso, con el Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos, una organización gubernamental que controlaba diversas subdivisiones que tenían que ver con la organización estatal, sobre todo en cuanto a la policía se refiere.

[418] La personalidad inexpresiva del padre de Arkadi y su sumisión fueron las claves que le permitieron sobrevivir a las consecuencias políticas y judiciales de las labores de la división. Arkadi no vio en él más que a un hombre apocado, pero aunque la naturaleza interior de su padre siempre fue un misterio, en realidad el silencio de este hombre tenía su razón de ser en el miedo. Su éxito consistió en una capacidad de adaptación que le permitió sobrevivir e, "incluso cuando su viejo protector fue acusado de traición y ejecutado por órdenes del Politburó, él no tuvo que responder por sus actos y fue licenciado con una pensión que le permitió continuar su vida de sombra o de cadáver". (Volpi, 2006: 52)

cuenta este breve contexto vital se entienden las razones que labran el futuro de Arkadi, que no argumenta ningún tipo de altruismo o voluntad alguna de ayudar a los demás mediante su trabajo, sino una creencia en sí mismo que le destina a convertirse en una persona destacada en el mundo científico de su país. Tales previsiones se cumplen con el paso de los años, como nos demuestra la narración en el año 2000 al comienzo de la novela, en la que se nos presenta a un biólogo de una gran relevancia social, "ilustre miembro de la Academia de Ciencias de Rusia, alguna vez candidato al Nobel de la Paz" (Volpi, 2006: 32), cuya aparición en escena nos da la imagen de un personaje meticuloso y calculador, un intelectual que encarna los valores sociales y éticos de la sociedad: "no está más gordo ni más envejecido y se muestra dueño de la situación, sólido y majestuoso con su barba recortada con cuidado. Ni siquiera hoy se permite una falta de elegancia, viste traje oscuro y una camisa bien planchada. […] Arkadi Ivánovich Granin no es un hombre común, es un referente moral" (Volpi, 2006: 33).

En esta imagen de Arkadi como representante del intelectual que cae en las redes del poder, su esposa Irina hace de contrapunto y nos ofrece otra cara del científico ruso, de suerte que, mediante el palimpsesto de voces de *No será la Tierra*, la versión del narrador, las informaciones aportadas por Irina o los fragmentos de las memorias de Arkadi, Volpi introduce la incertidumbre en el discurso literario y delega al lector la responsabilidad última sobre la interpretación textual. La apariencia de Arkadi contrasta con la visión de Irina, quien manifiesta conocer la verdadera personalidad de su marido: "Se nota que no lo conocen: como todas las víctimas, Arkadi se siente obligado a exhibir su martirio, acepta todas las invitaciones y homenajes, se presenta en todos los foros y celebra cualquier elogio a su persona, pero al final siempre impone su voluntad" (Volpi, 2006: 32).

La reflexión a la que induce Volpi en *No será la Tierra* acerca de la responsabilidad de los científicos sobre sus propias investigaciones, sobre todo cuando están al servicio de una ideología determinada, se manifiesta en la deriva laboral del biólogo ruso tras finalizar sus estudios universitarios, en el momento en el que es requerido por un teniente coronel del ejército para poner su investigación al servicio del Estado. Mediante un diálogo inquisitivo y manipulador, visible en la repetición de preguntas como "¿De acuerdo?", "¿Verdad? o "¿Qué más?", convence a Arkadi para aceptar el trabajo: "Tendrá a su disposición los mejores laboratorios, podrá desarrollar sus investigaciones como en ninguna otra parte. La ciencia al servicio del comunismo, camarada" (Volpi, 2006: 76). Efectivamente, estas últimas palabras reflejan cómo funciona la dialéctica ciencia/poder que he desarrollado teóricamente, además de las tácticas persuasivas de la autoridad que

coartan la libertad individual. Arkadi, con el paso de los años, reconoce que fue una decisión errónea, "que en ese momento vendió su alma" (Volpi, 2006: 76) en alusión clara al mito de Fausto. De nuevo un científico que anula cualquier consideración moral por conseguir el conocimiento o, en este caso, cierta relevancia social y reconocimiento hacia su trabajo.

La cuestión ética que Volpi plantea en la *Trilogía* se ejemplifica también con el incidente ocurrido en la llamada Instalación Número 19, nombre en clave del Instituto Militar de Problemas Técnicos, que dependía del Ministerio de Defensa, donde trabaja Arkadi como responsable del programa de armas bacteriológicas. Debido a un fallo humano, se produce una fuga de ántrax que ocasiona muchos afectados y víctimas, un grave incidente ocultado por el poder institucional y que constituye un punto de inflexión en la vida de Arkadi, quien considera la posibilidad de renunciar a su puesto ante las graves consecuencias de su labor científica:

> Como otros científicos involucrados en el programa de armas bacteriológicas, había aceptado el puesto con el argumento de crear nuevas vacunas y encontrar formas de responder a eventuales ataques enemigos, aunque en realidad producía virus cada vez más potentes –ántrax, tularemia, melioidosis, muermo– y agentes capaces de dispersarlos sin disminuir su eficacia. Durante mucho tiempo hizo lo imposible por minimizar el carácter perverso de sus investigaciones (adormecía su conciencia por la fuerza), pero ahora, conforme aumentaba el número de víctimas, ya no escondía su arrepentimiento. (Volpi, 2006: 137)

Como se aprecia en la cita anterior, Arkadi sufre un dilema ético y juzga su trabajo para el gobierno como algo indigno de un científico, por eso se ve inmerso en un debate interno con el fin de armonizar su deber y su conciencia. La decisión final de renunciar es considerada desde el poder "como un acto de rebeldía o de traición" (Volpi, 2006: 143) debido a la obligación y responsabilidad que tiene con el Estado. Los interrogatorios acerca de su trabajo oscilan entre la amabilidad y la suspicacia, la hostilidad y la violencia, y desembocan en su arresto en noviembre de 1981. Según declarara Arkadi en sus memorias,

> él no quería hacerle daño a su patria o al comunismo, no era un revoltoso ni un disidente como Sájarov[419] –siempre había desconfiado de los científicos que se

[419] Andréi Sájarov fue un científico ruso que contribuyó al desarrollo de la armamentística atómica de la URSS. Con el paso de los años fue consciente de las desastrosas consecuencias que este tipo de investigaciones conllevaban para el futuro de la humanidad y su actitud contestataria contra el régimen comunista le ocasionó el encarcelamiento. Como disidente fue un símbolo de la resistencia en Rusia que, en su puesta en libertad, prometió interceder por Arkadi, a pesar de recibir las críticas de éste. Asimismo, el caso de Sájarov como intelectual en la novela sirve de antítesis del biólogo ruso, puesto que su labor en favor de los derechos humanos le caracterizan como un intelectual universal, según la clasificación de Foucault. El arrepentimiento de Sájarov redunda, una vez más, en el debate ético y moral expuesto, sobre todo cuando el científico ruso se dispone a escribir sus memorias con el fin de redimirse con la Historia: "Como padre de la

> involucraban en política–, y mucho menos en un enemigo de la URSS como Solzhenitsin[420], sólo tenía principios y no estaba dispuesto a aplastarlos ni un día más. Durante quince años había contribuido a producir armas bacteriológicas, armas que podrían costarle la vida a miles o millones de personas, y ya no quería hacerlo. En su acto no había resistencia al sistema, o al menos él no la percibía, sólo un desafío ético. Estaba dispuesto a defender su postura hasta el final. (Volpi, 2006: 143-144)

De nuevo la versión de Irina parece contradecir la versión oficial de Arkadi proporcionada en sus memorias en lo relativo a sus verdaderas intenciones respecto a su renuncia. Irina, si bien desde el principio se sintió atraída por la fuerte personalidad del científico y fue un apoyo en su vida –"Irina estaba tan segura de la grandeza de Arkadi como él mismo: su marido estaba destinado a ocupar un lugar de honor en la ciencia soviética" (Volpi, 2006: 145)–, era consciente de que su prometedora carrera se hallaba estancada al trabajar para el Estado porque no podía revelar ningún dato de sus investigaciones. Surge entonces la duda sobre si es el dilema ético el que guía la decisión de Arkadi, o si por el contrario, ésta viene motivada por el deseo de un reconocimiento a su trabajo: "Los beneficios de su posición eran evidentes […], pero la gloria se bosquejaba muy lejana. ¿Hasta dónde esta falta de oportunidades, de visibilidad y de reconocimiento influyó en su renuncia a la Instalación Número 19? Irina no ponía en duda la repentina toma de conciencia de su marido, pero creía que su frustración profesional también había resultado determinante. Para Arkadi el anonimato era la peor de las condenas" (Volpi, 2006: 146).

Declarada la guerra abierta contra el poder soviético, Arkadi se convierte en disidente y atraviesa innumerables penalidades que transforman no solo su aspecto físico, sino también su forma de ver la vida[421]. En prisión el científico sufre un proceso de destrucción de su personalidad[422] que alcanza su punto de inflexión tras el castigo que recibe después de una insurrección, cuando su compañero de celda se suicida, llegando

---

bomba de hidrógeno sabía de lo que hablaba: su vida había sido una variedad del arrepentimiento, una plegaria para hacerse perdonar por su papel como artífice de la extinción". (Volpi, 2006: 309)

[420] Aleksandr Solzhenitsyn fue un escritor ruso, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1970 y uno de los mayores críticos del sistema comunista. A lo largo de su vida fue encarcelado y exiliado debido a sus ideas, así como censurado por el poder.

[421] "Para enero de 1983, Arkadi, de cincuenta y cuatro años, lucía de setenta: su cabello había encanecido, su piel había adquirido una consistencia rugosa, y sus ojos habían perdido su resplandor. Odiaba mirarse al espejo: no soportaba verse tan viejo, en menos de un año se había transformado en una piltrafa cuando había escuchado tantas historias de prisioneros que habían resistido condiciones mucho más severas en Tomsk o el Magadán. Asqueado ante su falta de voluntad (era un cadáver ambulante, escribió después), durante su segundo año en el Campo Especial para Prisioneros Número 35 acaudilló una revuelta para exigir una mejora en los alimentos, pues los presos, sólo tenían derecho a un caldo grasiento e insípido. Tal vez su acción no conduciría a nada, pero al menos le devolvería la confianza en sí mismo". (Volpi, 2006: 150)

[422] "Arkadi ya no era Arkadi: aquella inmersión en la nada le había arrancado algo, no sabía qué, su humanidad, su orgullo, su carácter, ya no se sentía el mismo, ya no podía ser el mismo". (Volpi, 2006: 151)

incluso a ser internado en un hospital psiquiátrico tras emprender una huelga de hambre[423]. Al mismo tiempo, fuera de la cárcel, su mujer Irina contacta con los movimientos por los derechos humanos y consigue el asesoramiento legal de Sofiya Kalistrátova, una abogada que había defendido a numerosos disidentes, como el propio Sajárov. La respuesta de la abogada a Irina acerca del caso de su marido incide en el enfrentamiento del gobierno soviético contra los intelectuales: "Me temo que Arkadi Ivánovich engrosará la larga lista de científicos que el Gobierno mantiene en la cárcel, en el exilio interno o en hospitales psiquiátricos" (Volpi, 2006: 147-148).

Tras su excarcelación, Arkadi decide trasladar a su familia a Moscú y al tiempo que su pensamiento evoluciona hacia una postura radical, el rencor y la ira empiezan a dominar su conducta. Debido a este cambio en su personalidad, Arkadi representa ahora el lado más extremista de los intelectuales y políticos rusos, y las personas de su entorno, incluidas su esposa y su hija, sufren la amargura y el tono totalitario que impregna su discurso, según se deduce de sus propias declaraciones en la novela:

> Ya no tenía por qué contemporizar o mostrarse tolerante, ya no tenía por qué soportar la imbecilidad o los vicios o los errores de los otros. […] Arkadi quería cambios inmediatos, sin transición: quería un régimen de mercado, quería elecciones directas, quería una democracia multipartidista, quería los mismos derechos de los ciudadanos de Occidente, quería viajar, quería una casa para su familia, y un coche, y una cuenta, y quería dinero, sí, también dinero, condición indispensable de la libertad individual. Y lo quería ya. (Volpi, 2006: 276-277)

Su forma de entender la situación política le granjea el favor de Borís Yeltsin, junto con el que establece una alianza que, en última instancia, persigue el poder: "Yeltsin hacía lo imposible para granjearse el favor de la *intelligentsia*, mientras que Arkadi quería influir en alguien con auténtico poder" (Volpi, 2006: 256). De hecho, es el propio Arkadi quien instiga a Yeltsin para que se rebele contra el Partido en una reunión del Comité Central y el que durante meses se convierte en uno de sus más cercanos consejeros, da forma a sus ideas y le convence para regresar a la política con el objeto de enfrentarse a Gorbachov y hacer posible los cambios que tenía proyectados para introducir a Rusia en la economía de mercado. Pero el cambio de estrategia de Arkadi le induce a incurrir en los mismos errores que denuncia, en una radicalidad ideológica que vincula la libertad individual con el enriquecimiento personal, de forma que se hacen efectivas las teorías de Marcuse, según

[423] La decisión del director de la prisión de trasladarlo a un hospital no se basa en las circunstancias personales de Arkadi, un disidente con una proyección pública manifiesta, de forma que, para evitar cualquier repercusión política se le somete a evaluación psiquiátrica cuyo diagnóstico es una paranoia delusiva, en realidad, "un pretexto para sacarlo del campo y someterlo a la autoridad del KGB". (Volpi, 2006: 152)

las cuales el poder esclaviza al ciudadano por medio de una idea equivocada de progreso, cifrada en la creación de una serie de necesidades, que en última instancia relegan el componente humano y social.

¿En qué medida se produce la connivencia entre la intelectualidad –Arkadi– y el poder? Volpi recurre a dos mecanismos argumentales para ilustrar tal confabulación, primero mediante la candidatura de Arkadi a las elecciones y después por medio de su colaboración con la oligarquía del país, que a la postre, tras el fin del comunismo, ostentará el verdadero control político-financiero, ejemplificado en dos personajes, uno secundario, Mijaíl Jodorkovski, y otro principal, el empresario estadounidense Jack Wells.

En este sentido, Arkadi obtiene un puesto en el Congreso de los Diputados del Pueblo por Sverdlovsk y su activismo político es narrado en la novela mediante la labor periodística de Yuri, enviado de la publicación *Ogoniok* para cubrir las sesiones parlamentarias, en las que, a pesar de la omnipresencia del partido, "la oposición ya no era una quimera" (Volpi, 2006: 290), gracias sobre todo a las primeras voces críticas que surgen, contrarias a la política oficial, entre las que se cuenta la de Arkadi, "antiguo disidente y miembro del ala más liberal" (Volpi, 2006: 290), según le describe Yuri. Asimismo, como hombre del círculo más íntimo de Yeltsin, el biólogo ruso también participa en los sucesos acaecidos el 18 de agosto de 1991[424], el golpe de Estado que propició la caída de Gorbachov como presidente de la URSS, así como el fin de la Unión Soviética conocida como tal hasta la fecha.

Si en su primera etapa laboral al servicio del Estado Arkadi sucumbe al debate moral dictado por su conciencia, en esta nueva fase rechaza una propuesta formal para participar en el nuevo gobierno de Yeltsin porque, según manifiesta, "soy un científico, no un administrador" (Volpi, 2006: 371). No obstante, como he mencionado con anterioridad, Arkadi colabora con la oligarquía del país y, de hecho, sugiere el nombre del futuro Primer Ministro, Yegor Gaidar, un joven tecnócrata que sentaría las bases de la nueva economía rusa en la liberalización de precios y la privatización de la industria, ocasionando, como no podía ser de otra manera, el empobrecimiento de la práctica totalidad de la población. Además, acepta el chantaje y el tráfico de influencias propuesto por Jodorkovski al requerir

[424] Con motivo del atrincheramiento de Yeltsin y sus partidarios, incluido Arkadi, en la llamada Casa Blanca Rusa, sede del Parlamento ruso, Yuri acude como reportero de la revista *Ogoniok* para la que trabaja. Allí es reclutado por Arkadi como responsable de coordinar los comunicados de prensa del Gobierno, momento que Yuri describe en la novela de la siguiente manera: "en medio del barullo, por primera ocasión pude hablar con Arkadi Granin, a quien descubrí a mi lado. Este país ya es otro, me dijo, y el mundo tiene que saberlo. Cuando le revelé mi nombre y le dije que trabajaba para *Ogoniok*, Arkadi me pidió que lo siguiera: esta guerra no se ganará con las armas, sino con los medios de comunicación, necesitamos soldados como usted". (Volpi, 2006: 353)

éste la colaboración del primero para servir de intermediario con Yeltsin con el objeto de ofrecerle apoyo económico para financiar la campaña electoral a cambio de la obtención de beneficios del futuro gobierno. La ética económica que defiende el oligarca se asienta en un libro en particular, *El hombre del rublo*, que se basa en los siguientes lemas: "nuestra brújula es el beneficio y nuestro ídolo es su majestad financiera, el capital. Y más adelante: un hombre capaz de convertir un dólar en un billón es un genio. Luego: ser rico es una forma de ser. Y por fin: somos los defensores del derecho de todos a ser ricos. Arkadi por fin había encontrado a alguien que pensaba como él" (Volpi, 2006: 340). En definitiva, Arkadi se posiciona como hombre clave del gobierno, el enlace entre éste y la oligarquía o los poderes financieros extranjeros, como Jack Wells, que representa el poder capitalista y para quien Rusia supone una oportunidad de enriquecerse gracias al desmantelamiento de la industria del país y la privatización de toda su infraestructura. Como le comenta Boris Jordan, estadounidense de origen ruso que trabaja para el Crédit Suisse-First Boston, "en Rusia es posible comprar lo que sea; si tienes el dinero suficiente consigues desde un portaaviones hasta un misil nuclear, créeme. Pero necesitas contar con alguien de adentro, alguien que tenga la información que buscas, de otro modo estás perdido" (Volpi, 2006: 384). Finalmente obtiene el contacto deseado, "un científico […] que conocía de primera mano el sector farmacéutico ruso, o lo que quedaba de él, y se movía como nadie en los entresijos del poder" (Volpi, 2006: 389). Esta persona es Arkadi, cuya descripción inicial recuerda sospechosamente al científico que controlaba el mundo de la ciencia en la Alemania nazi de *En busca de Klingsor*; si recordamos, en la primera entrevista que mantienen Links y Bacon se describe a Klingsor en términos similares a los utilizados para presentar a Arkadi: "Nadie lo conocía, pero se suponía que era un científico de primer orden que, en la sombra, desde una posición aparentemente apolítica y apartidista, lo asesoró a lo largo de la guerra". (Volpi, 2004: 208). En la reunión que mantiene con Wells, Arkadi le comenta la compleja situación en la que se encuentra la biología en Rusia, sin apenas instalaciones en centros neurálgicos importantes; no obstante, el acuerdo entre ellos es un hecho: "Ustedes cuentan con el capital humano y la infraestructura, yo puedo aportar los recursos y el *know-how*" (Volpi, 2006: 390-391). Así es como Arkadi le facilita la información necesaria sobre un laboratorio farmacéutico, en concreto en el que trabaja su esposa Irina[425].

[425] Irina jamás perdonó a su marido que facilitara la venta del laboratorio en el que trabajaba, un hecho que ahondó en la progresiva separación del matrimonio: "Fuera de los asuntos domésticos, apenas se hablaban. Ella no le perdonaba haberse asociado con Jack Wells para apoderarse de su laboratorio; gracias a las

Este hecho, y su papel de intermediario entre los oligarcas y el presidente en la financiación de la campaña electoral, con el que también el científico se enriqueció ilegalmente, socavan la imagen de Arkadi, la de un intelectual de moral intachable que sucumbe al poder. Su final es orquestado, precisamente, por su esposa Irina que, al ser testigo de las actividades delictivas de su marido, resuelve el conflicto ético en el que se encuentra mediante la denuncia pública. Para ello actúa de fuente informativa de Yuri, con el objetivo de proporcionarle material que denunciase la connivencia de los oligarcas, que en realidad gobernaban el país y lo saqueaban ante la inoperancia de Yeltsin. Este momento supone un punto de inflexión en la vida de Yuri; los medios de comunicación en Rusia, como en el mundo occidental, están controlados por empresas privadas que en realidad monopolizan la verdad. Esa es la vía idónea para lavar la imagen del presidente, mediante la manipulación de las noticias que le favorecen a él en detrimento de la oposición, en este caso los comunistas. El canal de televisión en el que trabaja Yuri se ve afectado por la falta de libertad profesional, un hecho que motiva su dedicación plena a la investigación de Arkadi y, sobre todo, de Jodorkovski. Mientras estudia el complejo entramado empresarial y la corrupción que rodea al oligarca ruso, Yuri toma la decisión de escribir una novela, *En busca de Kaminski*[426], que se publica después de las elecciones, una obra que pone en evidencia a Arkadi, retratado en sus actividades delictivas, y supone el fin de su matrimonio con Irina por sentirse traicionado por su mujer. Finalmente, apreciamos la evolución que sufre el personaje a lo largo de *No será la Tierra*, cómo de ser un científico con una carrera prometedora y brillante encarna ahora aquello que al principio abominaba, un *apparátchiki*, un dirigente del antiguo régimen soviético rodeado de corrupción y riquezas, que se traslada en una limusina negra con chófer y que debe hacer frente a las acusaciones vertidas en su contra.

Por último, destacar que Irina supone el contrapunto de Arkadi por el tipo de intelectual que ella encarna, la universalidad de los valores éticos y morales responsables con el progreso científico. Como esposa del biólogo ruso, su punto de vista resulta decisivo por su cercanía con la realidad que Volpi trata de denunciar mediante el discurso narrativo. Así pues, los avances científicos evolucionan según el respaldo institucional que posean y, en el caso particular de *No será la Tierra*, contrastan los dos ejes hegemónicos mundiales, sobre todo la ciencia estadounidense como vencedora tras la Guerra Fría. Mediante la

---

espurias leyes aprobadas por Yeltsin, de fuertes brazos, éste había pagado unos miles de dólares por una instalación que debía de valer diez veces más". (Volpi, 2006: 394)

[426] Título que metanarrativamente remite a la obra de Volpi *En busca de Klingsor*.

actividad investigadora de Éva Halász, por un lado y, por otro, la de Irina, Volpi ejemplifica esta dialéctica; en este sentido, mientras Éva es invitada a participar en el equipo de Jeremy Fuller, del MIT, para "desarrollar un programa que permitiría acelerar la cartografía y la secuenciación de los genes como parte del Proyecto Genoma Humano" (Volpi, 2006: 336), Irina contempla cómo la biología en Rusia es un espectro. Después de años dedicada a su marido, "años que no vivía para sí misma" (Volpi, 2006: 333), su carrera como bióloga se encuentra estancada, a años luz de lo que se estaba haciendo en Estados Unidos y sin la infraestructura adecuada, ni posibilidad de desarrollarla, para seguir investigando. Las ruinas de la Unión Soviética son las ruinas de la propia vida de Irina: "El desasosiego de Irina no tenía límites: Arkadi se había convertido en un liberal tan autoritario como sus enemigos, Oksana se rebelaba contra ambos, el país hacía aguas y ella ni siquiera podía imaginarse otra vez en su laboratorio" (Volpi, 2006: 334). En contra, Jack Wells representa el eslabón entre ambos mundos, el político económico y el científico, porque su empresa de biotecnología se relaciona con el segundo ámbito, aunque persigue un afán de lucro personal que posibilita su relación con políticos y empresarios, de ahí que el Proyecto Genoma Humano represente para Jack, no la posibilidad de dar con la cura de enfermedades, sino una forma más de enriquecerse.

Pero el sentido que Irina alcanza en la novela va más allá; frente a la cúpula de poder, representada en la novela por Yeltsin, Gaidar, Arkadi, los dirigentes del FMI con Jennifer Moore a la cabeza, o empresarios extranjeros como Jack Wells, que esperan hacerse con los pedazos de la industria rusa, Irina representa a la población. A pesar de haber ayudado a su marido en su carrera política, Irina se deja llevar por el desencanto de una situación que, lejos de las promesas de mejora, arroja cada vez más pobreza y desigualdad sobre los ciudadanos: "Lo peor de la Unión Soviética era que jamás había existido: la distancia entre el discurso de sus dirigentes y la realidad cotidiana era abismal. […] En los hechos, el ciudadano común no poseía nada –ni siquiera libertad–, la economía era un desbarajuste, la *nomenklatura* acaparaba los privilegios y la podredumbre ahogaba cualquier esperanza de mejora" (Volpi, 2006: 385). No es casual que Irina, ante la dinámica histórica que ha transformado su país –y su marido– y el fallecimiento de su hija Oksana, un trágico suceso que inicia una profunda crisis personal, simbolice la desesperanza que parece seña de identidad de la *Trilogía* de Volpi, un fracaso en todos los órdenes vitales: "Nació y creció en un país que ya no existe, se casó con un hombre al que ya no ama y acaba de perder a su única hija. Su fracaso es triple: como científica, como esposa y como madre" (Volpi, 2006: 504).

Las claves de este apartado sintetizan la postura del científico o el intelectual en escenarios políticos tan sensibles como la Alemania del Tercer Reich o el comunismo soviético de la URSS. Gracias a *En busca de Klingsor*, que estrecha los lazos entre ciencia y poder, nos adentramos en el tema de la justificación ética y social de determinados científicos respecto de su saber. En torno a Bacon como personaje de ficción y Heisenberg como figura histórica real se abre un debate que, en el primer caso, permite comprender las razones de la implicación del protagonista en el ejército estadounidense desde la óptica del vencedor, mientras que el científico alemán plantea muchas dudas por su colaboración con la ciencia nazi y el verdadero propósito de sus investigaciones. Toda esta problemática tiene que ver con la manipulación política del saber en el seno de regímemenes totalitarios; Volpi plantea esta reflexión en la división del mundo científico en *En busca de Klingsor* y *No será la Tierra*, novelas en las que los científicos se enfrentan desde dos bandos antagónicos, el protegido por el poder y el que trata de mantener su independencia. Será Foucault quien esté detrás de esta dicotomía gracias a conceptos como intelectual específico e intelectual universal, ambos reflejados en las páginas de la *Trilogía*. Para ejemplificar esta teoría, he detallado la postura científica de Arkadi Ivánovich, uno de los protagonistas de *No será la Tierra*, porque sufre una evolución en su papel de científico que ilustra a la perfección los dos tipos de intelectual señalados por el ideólogo francés. En la primera parte de la novela hemos visto cómo Arkadi vincula fatalmente su trabajo científico al gobierno soviético y se define como un intelectual universal por tratar de dender la ética y la moral de sus investigaciones frente al utilitarismo político. Por preservar sus ideales se convierte en disidente y es encarcelado; y cuando consigue la libertad, radicaliza su ideología neoliberal, de manera que, al caer la URSS y nacer la Unión Soviética en una economía de mercado, Arkadi se convierte en un intelectual específico asociado al poder. En este caso, la lectura planteada por Volpi no parece dejar lugar al optismismo y la responsabilidad del científico con su trabajo está constantemente comprometida, puesto que el libre albedrío humano no tiene opción frente a una fuerza autoritaria que no deja margen a ninguna disyuntiva.

3.3. *El fin de la locura* y la visión desideologizada de la izquierda revolucionaria.

Si en *En busca de Klingsor* Volpi analiza la responsabilidad moral de los científicos que trabajaron para el poder nazi y en *No será la Tierra* se centra en la figura de Arkadi como científico al servicio del gobierno ruso, en *El fin de la locura* el autor se acerca a la responsabilidad política de los intelectuales que apoyaron a la izquierda revolucionaria a lo largo del siglo XX. El escritor mexicano entiende por tal ese sector de la población que "decide que la violencia es una de las formas de acción política y que, por tanto, con ella puede llegar a transformarse la sociedad y el mundo" (Volpi, 2003)[427]. La elección de 1968 como fecha inaugural de esta última novela citada no es casual; por un lado, porque resulta un año decisivo en la escena internacional por el surgimiento de movimientos estudiantiles, que en México desembocan en el trágico suceso de la matanza de Tlatelolco, y por otro lado, por ser el año en el que nació el propio escritor[428]. Asimismo, el concepto de intelectual del que parte Volpi se identifica no con aquel

> que sólo se dedica a su profesión, sino el que además de eso, actúa como personaje de la vida pública, opina públicamente, esto es, a través de los medios de comunicación o de los libros, y cuenta con la aprobación de la propia opinión pública, que en definitiva es quien otorga una legitimidad a lo que manifiesta. Me estoy refiriendo, por tanto, a quienes en su trabajo contribuyen a modelar dicha opinión pública y acrecentar el debate intelectual sobre asuntos que interesan a toda una comunidad para que esté más informada y tenga mayor peso en cuestiones como la elección de sus dirigentes, por ejemplo. (Volpi, 2003)

Después de 1968, en la novela de Volpi aparecen las fechas más relevantes del devenir político mexicano, momentos históricos en los que sitúa como testigo a su personaje, Quevedo, como por ejemplo 1985, cuando tiene lugar el terremoto que asoló la ciudad de México y cuya acción ciudadana supuso el despertar de la conciencia cívica del país. O 1988, un año en el que se forma una coalición de partidos de izquierda al mando de Lázaro Cárdenas con el objeto de hacer frente al gobierno del PRI; Quevedo, desde las páginas de la novela, participa en las elecciones, así como en las múltiples protestas tras el fraude electoral[429]. Tan solo un año más tarde, 1989, cae el Muro de Berlín y con él la

---

[427] Volpi, Jorge (2003), "Política y literatura. *El fin de la utopía*", Bilbao: *El correo digital*, 2 de abril de 2003.

[428] "Como decía José Emilio Pacheco, el gran poeta mejicano: 'Muchas veces, uno permanece obsesionado por saber qué es lo que ocurrió en el año en el que uno vio la luz por primera vez'. […] Por cierto que, a propósito de esto, no hace mucho tiempo recordaba yo con otro amigo escritor también nacido entonces que cuando éramos adolescentes decíamos en broma que probablemente lo más importante que haríamos en nuestras vidas sería haber nacido en 1968. Y es por esa obsesión de encontrar el origen de nuestra generación por lo que años más tarde decidí dedicar un ensayo al movimiento estudiantil de ese año; sobre todo a la relación que los intelectuales tuvieron con este movimiento [*La imaginación y el poder*]". (Volpi, 2003)

[429] "De hecho, el personaje de mi novela, Aníbal Quevedo, representa a uno de los muchos personajes reales que efectivamente participaron de ese despertar cívico y que asistieron al triunfo ilegítimo de Carlos Salinas

izquierda revolucionaria propiamente dicha, que en la novela se simboliza mediante el fallecimiento del personaje[430].

Aníbal Quevedo entra en contacto con la izquierda revolucionaria de la mano de Claire Vermont, una joven de la que se enamora y con la que mantendrá una relación tortuosa, y gracias a la cual conocerá a grandes personalidades del mundo intelectual francés de la época, como Jacques Lacan, Louis Althusser, Roland Barthes o Michel Foucault. Entre las revueltas estudiantiles del Barrio Latino y la Sorbona, en un clima de completa excitación, Quevedo se introduce en el movimiento revolucionario de extrema izquierda en la Universidad Experimental de Vincennes; tiene noticia de la matanza de Tlatelolco en su país; palpa la verdadera situación de la Cuba de Fidel Castro y su hermetismo ideológico; asiste al polvorín en que se ha convertido la Chile de Salvador Allende; con Foucault viaja a Irán a contemplar los últimos momentos del Sha y la represión de la Revolución islámica, o a Siria, a analizar el uso del poder por parte de Jomeini; en su última etapa, regresa a México, donde se enfrenta al eterno gobierno del PRI, en esta ocasión encarnado en la figura de Carlos Salinas de Gortari, mediante su labor de director en la revista que funda, *Tal Cual*. Como novela paradigmática de la reflexión sobre el poder en la trayectoria literaria de Jorge Volpi, *El fin de la locura* transita por los principales escenarios de la utopía de la izquierda, escenarios en los que participa su protagonista, Aníbal Quevedo, cuyo papel como intelectual analizaré en tres vertientes: su iniciación en Francia, el contacto con la guerrilla en América Latina, sobre todo en Cuba, y su posicionamiento como icono de la intelectualidad en México y las consecuencias de su enfrentamiento con el poder establecido.

Durante su estancia en Francia, Quevedo, en un momento inicial, juzga negativamente las revueltas estudiantiles y no comparte sus presupuestos teóricos, como se desprende de la siguiente afirmación: “si bien esos rebeldes detestaban las reglas, en cambio aullaban al unísono. La turba estaba compuesta por una marea de infantes

---

de Gortari como presidente de México. Representa en la ficción a uno de aquellos testigos de las gigantescas concentraciones que en ese momento volvieron a producirse en El Zócalo y que no ocurrían desde 1968, 20 años atrás”. (Volpi, 2003)

[430] No obstante, aunque el personaje no asiste a la última fecha señalada por Volpi, 1994, año del alzamiento zapatista, sí tuvo la oportunidad de viajar a Chiapas y comprobar el desarrollo en la clandestinidad del Ejército Zapatista de Liberación Nacional al mando del Subcomandante Marcos. Durante este año se produce en México una crisis institucional y económica, debido al asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia por el PRI, pero al mismo tiempo la sublevación en Chiapas supone la refundación de la izquierda, según opina Volpi: “el discurso de Marcos es, a partir de ese momento, un discurso de izquierdas que reivindica sobre todo la defensa de la identidad de los indígenas de Chiapas y la búsqueda de soluciones democráticas y pacíficas, lo que originará que el levantamiento zapatista haga despertar todas las esperanzas de un pueblo”. (Volpi, 2003)

caprichosos: sólo así podía entenderse la puerilidad de sus consignas y la torpeza de su euforia" (Volpi, 2003: 19). En las calles de la ciudad francesa es testigo de excepción de los enfrentamientos, como si fuera un reportero que en su deambular por el Barrio Latino o la Universidad de la Sorbona describe la construcción de barricadas para impedir el paso de la policía. En cuestión de unos instantes, se ve en medio de un combate entre rebeldes y fuerzas del orden, o lo que parecía el delirio del mundo en una guerra civil:

> de pronto me vi atrapado entre dos frentes en pleno campo de batalla. De un lado se parapetaban aquellos airados muchachitos, listos para enfrentarse a unas fuerzas muy superiores a las suyas, armados con palos, piedras y bombas molotov; del otro, los granaderos formaban una muralla construida con escudos de plástico y, si bien menos aguerridos –a fin de cuentas les pagaban por estar ahí–, no cabía duda de que resultarían vencedores. (Volpi, 2003: 26)

Su contacto con la izquierda revolucionaria se produce cuando conoce a Claire, una joven a la que persigue tras verla salir del consultorio del psicoanalista Jacques Lacan en dirección a los escenarios convulsos de París. En su papel de observador[431], Quevedo la contempla enfrentarse a la policía, hasta que ambos escapan juntos de las fuerzas del orden. Claire Vermont se siente atraída por el lugar de origen del psicoanalista mexicano y muestra su interés por líderes revolucionarios hispanoamericanos como Fidel Castro o el Ché, poniendo en solfa la inclinación de Claire hacia la izquierda más radical[432] y gracias a ella, Quevedo es introducido en una reunión de los revolucionarios en el consultorio de Lacan. Allí la joven le expone a Quevedo los principales puntos que defienden los movimientos del pensamiento izquierdista a los que está adherida: "Para denunciar la opresión capitalista. Para mostrar las contradicciones de esta sociedad de mierda. Para

[431] Esta imagen de Quevedo recuerda a la descrita por Volpi en *La imaginación y el poder* (2006) cuando se refiere a Carlos Fuentes durante la revuelta estudiantil en Francia. También testigo de excepción, publicó *París: La revolución de mayo*, una crónica-reportaje del movimiento cuya descripción recuerda a lo vivido por Aníbal Quevedo: "Según la leyenda que él mismo construyó entonces, en medio del campo de batalla, entre las barricadas, el novelista sacaba su libreta de notas y escribía sus ideas sobre lo que veía. Mientras los jóvenes lanzaban bombas o frases célebres, Fuentes analizaba el comportamiento de los jóvenes y lo discutía allí mismo". (Volpi, 2006: 207)

[432] Claire Vermont pertenece a una familia desestructurada, aspecto que provoca en la joven un desequilibrio mental sobre su capacidad para expresarse, sobre todo ante la carencia de sentido que tenían las palabras para ella. Tales problemas parecen apuntar a una lógica lacaniana, como se insinúa en el texto: "sílabas rotas, vocales torcidas, inflexiones insoportablemente agudas… Incluso había frases y en ocasiones charlas enteras que ella no alcanzaba a comprender. Siempre que hablaba con los demás tenía la sensación de perder algo, sin saber muy bien qué. No reía con los chistes y juegos de palabras, los trabalenguas y las infinitas sutilezas del habla cotidiana –sus sobreentendidos y connotaciones– se le escapaban haciéndola parecer tonta o perezosa. Según Lacan, el dolor es lo no-dicho y los síntomas de una enfermedad, las formas en que este dolor se manifiesta: cada vez que Claire se insertaba en una conversación, las palabras se volvían en su contra, demostrándole su incapacidad para comunicarse" (Volpi, 2003: 63). Una de las derivas de su insania fue cuando comenzó a escuchar voces en su cabeza que, con el paso del tiempo, descifró en una sola: el vocablo *guerra*. Así pues, cuando terminó el liceo, se matriculó en Ciencias Políticas, militó en diversos grupos de extrema izquierda, en la Internacional Situacionista y, finalmente, en los segmentos más radicales de la revuelta estudiantil de mayo de 1968, una forma que le permitió dar salida a la ira.

oponernos a la guerra de Vietnam y a la ocupación soviética de Praga. […] Queremos denunciar la imposibilidad de ser libres, la enajenación, el aislamiento, el consumo… Y terminar de una vez por todas con la humillación que provoca el trabajo" (Volpi, 2003: 72). Quevedo, por su parte, no comparte las reivindicaciones de los estudiantes por considerarlas inútiles ante el poder del sistema, que con el tiempo reprimirá cualquier intento de subvertir el estado actual: "¿De qué me serviría rebelarme como ustedes? –le inquirí–. ¿Cuánto tiempo crees que durará su protesta? ¿Un mes? ¿Dos? Al final se desgastará como todas, sus líderes pactarán con el gobierno y en unos meses todo habrá concluido. Ustedes gritarán, marcharán, se cubrirán de sangre y de palabras, y al final todo será como al principio" (Volpi, 2003: 73). Para Quevedo, las opiniones vertidas por aquellos jóvenes carecen de cualquier lógica, y por eso los considera unos dementes, como a Claire.

Los sentimientos de Quevedo hacia la joven revolucionaria francesa se traducen en la transformación del protagonista al adoptar la filosofía de los grupos de izquierda, de forma que durante sus años en el país galo las actividades de Quevedo se encaminan, en exclusiva, a intentar convencer a Claire de su nueva ideología, aspecto que resta credibilidad a su papel de intelectual, como veremos[433]. En este sentido Quevedo se asume como un Quijote de su tiempo, "un hombre perdido en una época y un lugar" (Volpi, 2003: 101) con una misión por cumplir, proteger a su Dulcinea particular, Claire. Para conseguirlo, se introduce en el ambiente revolucionario, realiza lecturas sobre el tema, asiste a multitud de reuniones con sus nuevos compañeros y culmina su transformación en una de las manifestaciones a las que acude, en la que parece convertirse en un caballero andante. Tal cambio, como he sugerido, tiene lugar por el enamoramiento de Quevedo, no por una convicción personal que le motive a replantearse su ideología, reflexión que se sustenta cuando Claire abandona Francia y el protagonista se impone un nuevo cometido: "necesitaba ponerme en marcha, intentaría todo con tal de encontrarla. No me importaba exponerme, estaba dispuesto a enfrentarme a la policía y a ingresar en las filas de los extremistas. Tal como ella había deseado, al fin sería uno de los suyos. Quizás ésa fuese la razón de mi desvarío. Había descubierto mi misión" (Volpi, 2003: 112).

[433] Irene Fenoglio también insiste en lo contradictorio de la actividad revolucionaria de Quevedo, cuya militancia responde a la atracción que Claire ejerce sobre él: "al verla ahí, agitando sus delgadas muñecas como si con ellas rompiese las cadenas de la intolerancia, al admirar sus enormes ojos verdes iluminados por el heroísmo, al advertir su energía, su fuerza y su arrojo, yo no podía sino anhelar esa misma exaltación, convencido de que, si un ideal era capaz de provocar tanta belleza, dejaba de importar que fuese falso". (Volpi, 2003: 104)

Al mismo tiempo que Quevedo se involucra en el movimiento estudiantil, todo vuelve a la normalidad y a la indiferencia hacia los participantes, como había pronosticado Quevedo en sus primeros contactos con los estudiantes: "los viejos regresaron a sus palacios, los obreros a sus fábricas, los estudiantes a sus aulas y nosotros, los conjurados, a rumiar en secreto nuestro encono" (Volpi, 2003: 122). La adhesión de Quevedo a la causa revolucionaria se afianza por medio de dos factores, su asistencia al Centro Universitario Experimental en Vincennes y el impacto que tiene para él la matanza de Tlatelolco. En el primer caso, el protagonista se matricula en los cursos de verano que se celebran en un ambiente convulso y agitado[434] y asiste en particular a los seminarios impartidos por Foucault, aunque también se adhiere al grupo Izquierda Proletaria, donde entra en contacto con otros revolucionarios como Sébastien, representante del grupo, que para Quevedo: "presumía de esa displicencia que sólo poseen los héroes y los asesinos. Pulcro, severo y ordenado, Sébastien encarnaba el modelo del revolucionario –y del neurótico– perfecto: comparado con él, yo apenas era una burda caricatura de intelectual comprometido" (Volpi, 2003: 135).

Por otro lado, la matanza de Tlatelolco en México le sirve a Volpi para exponer las diferencias entre la revuelta del país hispanoamericano y el francés, sobre todo en cuanto a la represión ejercida por ambos gobiernos: "¿Cómo se les ocurrió a esos muchachitos que en México podría reproducirse el Mayo francés? ¿No se daban cuenta de que desafiar la maquinaria represiva de nuestro país equivalía a un suicidio colectivo? ¿No sospechaban que el mandril[435] que los gobernaba no era tan civilizado como Pompidou y nunca permitiría un desafío similar?" (Volpi, 2003: 141). En el extenso análisis que el escritor mexicano realiza de Tlatelolco en *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de*

---

[434] "Vincennes era un laboratorio del desorden. Dominado por la improvisación y el ansia de libertad –el reverso exacto de la universidad francesa de entonces–, resultaba milagroso asistir a una clase que no concluyese en una asamblea o una batalla. El mismo día en que se inauguraron los cursos, hubo enfrentamientos entre los diversos grupos que combatían por el control del *campus*. Prevalecían los maoístas, aunque también había comunistas, socialistas, trotskistas y una camarilla de *maos* disidentes, los *mao-spontex*, cuyos cabecillas autárquicos e incontrolables, como André Glucksmann y Jean-Marc Salmon, se empeñaban en sabotear las actividades de todos los demás, el programa de estudios sólo empeoraba las cosas: fuera de los cursos de Foucault y de François Châtelet, en el departamento de filosofía no se hacía otra cosa que desmenuzar las sutilezas del marxismo" (Volpi, 2003: 133). Asimismo, Dieter Ingeschay identifica la ideología revolucionaria con la "*Gauche proletarienne* maoísta" (Ingeschay, 2009: 49), organización surgida en torno al mayo del 68 francés.

[435] Volpi señala en *La imaginación y el poder* (2006) el origen del apodo de Gustavo Díaz Ordaz, presidente por entonces del país mexicano, como un ejemplo de la represión y la intransigencia de su gobierno: "En 1966, *El Diario de México* publicó en su primera plana dos fotografías, una del presidente y otra de un par de mandriles que acababan de llegar a Chapultepec. Por un error de imprenta, el pie de foto de Díaz Ordaz había sido cambiado con el otro, de modo que decía: 'Se enriquece el zoológico. En la presente gráfica aparecen algunos de los nuevos ejemplares adquiridos por las autoridades para divertimento de los capitalinos… Estos monos fueron colocados ayer en sus jaulas'. Días después, el periódico fue clausurado". (Volpi, 2006: 32)

1968 identifica el gobierno mexicano como una revolución institucionalizada, que consiste en una promesa continua de un futuro mejor para la sociedad, en otras palabras: "La revolución se institucionaliza para que siempre haya metas que cumplir, para que siempre haya problemas que resolver, para que siempre haya demandas que atender, de otro modo ya no sería una revolución institucionalizada sino un gobierno como cualquier otro" (Volpi, 2006: 31). Para entender esta idea, Volpi realiza un retrato del presidente de México, Gustavo Díaz Ordaz, como alguien capaz de homogeneizar el Estado y plegarlo a sus designios para alcanzar la estabilidad de todas las instituciones democráticas, incluido un sector bastante problemático como la prensa. Mediante el uso de la censura y otras medidas represivas el gobierno de Díaz Ordaz logra imponer un único punto de vista, aspecto que Volpi ficcionaliza gracias a Aníbal Quevedo y la publicación de su revista *Tal Cual*, contraria a la política oficial. Así pues, el caldo de cultivo de la matanza de Tlatelolco se gesta en un ambiente latente de aires inconformistas que rara vez se manifiesta, sobre todo de la mano de intelectuales y dirigentes políticos de izquierda, que actúan en la sombra o se refugian en la universidad. Pero a lo largo de 1968 estalla toda una revolución estudiantil localizada principalmente en escenarios estadounidenses y europeos, sin que las autoridades mexicanas sean capaces de predecir que también ocurriría en México. La reacción de Díaz Ordaz una vez se suceden las revueltas estudiantiles en suelo mexicano consiste en imaginar una trama orquestada por conspiradores y fuerzas oscuras de corte izquierdista y comunista, tanto nacionales como extranjeros, a los que denomina los modernos filósofos de la destrucción, de suerte que 1968 es para México, como para el resto del mundo, el año del enfrentamiento entre dos poderes, el institucional, representado por el presidente "asustado y dispuesto a emplear toda la fuerza de que era capaz" (Volpi, 2006: 38), y el de los intelectuales, "listo para enfrentar su poder y su intolerancia" (Volpi, 2006: 38). Por eso la tragedia de México conmociona a Quevedo, que se siente culpable por haber abandonado su país, de ahí lo que él considera su prueba iniciática, la que habría de convertirlo en un hombre de acción, la agresión a un hombre de negocios en el centro de París:

> Sin reflexionar, me aproximé y, antes de que se diese cuenta de mis intenciones, le encajé un golpe seco en la nuca y lo molí a patadas. Descargué mi rencor en las vísceras de ese miserable. Por fin ponía en práctica las lecciones de esos meses: los ricos y los poderosos eran simples verdugos encubiertos. No me marché de allí hasta que comprobé que el infeliz había perdido la conciencia. Una ola de calor subía por mi espina dorsal. Emprendí el camino de regreso. Había pasado la prueba: Tlatelolco me bautizó. (Volpi, 2006: 142)

Si Quevedo es un caballero andante en la locura de la izquierda revolucionaria, en uno de sus actos más significativos remite al personaje del folclore medieval inglés, Robin Hood, cuya causa justa defiende el uso de la violencia en beneficio de los más desfavorecidos. Quevedo decide asaltar un establecimiento típico de la burguesía, una tienda de alimentos selectos llamada Fauchon junto con sus compañeros y estudiantes de liceo que amedrentan a los clientes con ametralladoras de juguete. Una vez saquean el establecimiento, llevándose la mercancía más selecta[436], se dirigen a un barrio de trabajadores en Saint-Denis, donde reparten los productos entre la gente: "a diferencia de otros luchadores sociales menos generosos –o acaso más incultos–, nosotros habíamos decidido entregarle al pueblo productos de la más alta calidad" (Volpi, 2003: 175). No obstante, el éxito de esta empresa queda relativizado por la doble moral del protagonista que, si bien critica la ética burguesa, no puede evitar compartirla, como se desprende de su reflexión durante el asalto a la tienda gourmet, lugar en el que "dicho sea de paso, yo acostumbraba adquirir unas espléndidas *rillettes* y un magnífico *foie gras*" (Volpi, 2003: 174), un gusto que indica la diferencia social de este Robin Hood moderno y las personas a las que pretende ayudar. Además, su presencia en el saqueo resulta paradójica por su papel en el mismo: "Mientras mis compañeros pillaban todo lo que veían en los aparadores, yo me daba el lujo de examinar meticulosamente las etiquetas de los vinos, obsesionado con robar las mejores cosechas y las más elegantes latas de conservas. A mi parecer […] ser terrorista no debía de ser sinónimo de tener mal gusto" (Volpi, 2003: 174).

En este sentido, la doble moral que demuestra Quevedo en su actividad revolucionaria encierra una crítica hacia los postulados utópicos de la izquierda, como se hace evidente en la transformación repentina del protagonista, su adhesión a la causa revolucionaria y las razones que motivan sus actos. Es más, en la novela otros sucesos más significativos inciden en esta doble moral, como la llegada de Claire de Venezuela acompañada de un rudo guerrillero, Pierre, cuya descripción es contradictoria según el punto de vista de los personajes: mientras la joven activista francesa le prodigaba un sinfín de alabanzas[437], Quevedo, además de otros muchos compañeros, se siente receloso ante la actitud beligerante de su nuevo compañero. Paradójicamente, a pesar de la aversión que

[436] En su huida repartieron pasquines con la siguiente leyenda: "NO SOMOS LADRONES. SOMOS MAOÍSTAS. SALARIO MEDIO DE UN OBRERO ASALARIADO: 3,50 FRANCOS LA HORA. 1 kg de *foie gras*: 200 francos, es decir, 60 horas de trabajo. 1 kg de *cake*: 18,50 francos, es decir, 6 horas de trabajo. 1 kg de *marrons glacés*: 49 francos, es decir, 8 horas de trabajo". (Volpi, 2003: 174)

[437] "Aunque en realidad se trataba de un personaje turbio y violento –siempre sudoroso–, ella lo describía como un semidiós, un héroe que en esos meses de sexo y muerte había llenado el vacío dejado por Lacan, […] un hombre de acción dispuesto a defender sus ideales a cualquier precio". (Volpi, 2003: 165)

Quevedo siente hacia Pierre, le secunda en todas sus acciones, si bien este guerrillero desvincula cualquier categórico moral de sus actos y, como se señala en la novela, "no diferenciaba el activismo político del bandidaje" (Volpi, 2003: 167). Amparándose en la justicia que dice defender, comete todo tipo de atropellos e incluso el dinero que roba mediante el uso de la violencia, en vez de repartirlo o utilizarlo para la causa, Pierre lo malgasta en comprar ropa de diseño, emborracharse con champán o consumir un producto de lujo como el caviar, un acto que desvincula su labor de la de un activista de izquierdas y le define como un simple delincuente que se beneficia de una situación en su propio beneficio. Tampoco será la primera vez que a lo largo de la novela aparezca una figura representativa de la causa revolucionaria que se lucra a costa de sus actividades. Durante la reunión de los líderes estudiantiles en el consultorio de Lacan, Daniel Cohn Bendit[438] le pide dinero al psicoanalista francés, una "aportación simbólica" para cubrir los gastos, "pancartas, volantes, folletos, medicinas…" (Volpi, 2003: 85). Más adelante, Quevedo y Lacan se van a cenar juntos a un restaurante donde se quedan sorprendidos al ver entre los comensales al cabecilla de las revueltas: "en una de las mesas del fondo, Danny *el Rojo* y sus compinches se apresuraban a devorar la contribución revolucionaria que Lacan acababa de ofrecerles" (Volpi, 2003: 88). Por su parte, Quevedo, que se describe a sí mismo como un hombre de acción, asiste a estos actos como mero espectador, sin intervenir, un hecho que le convierte en cómplice y menoscaba su imagen de intelectual comprometido: "Aunque reprobaba su mal gusto [el de Pierre] –su vertiente rebelde no lo libraba de su condición de nuevo rico–, yo procuraba minimizar sus excentricidades" (Volpi, 2003: 168).

La doble moral de Quevedo respecto a su compromiso con la izquierda revolucionaria configura una imagen del intelectual llena de equívocos. ¿Realmente se ha convertido en un rebelde, un hombre de acción dispuesto a defender sus ideales a cualquier precio como Claire? ¿O más bien Quevedo esconde su vacío ideológico en el amor que le profesa a la joven activista francesa? En la novela Volpi retrata esta disyuntiva mediante un suceso que contribuye a forjar la identidad ambigua del protagonista. Me refiero a la huelga de hambre que los compañeros de Quevedo inician tras la detención de Pierre, a la que el protagonista se une sin una convicción real, más bien se siente en la obligación de secundarla por Claire. De hecho, califica a sus compañeros de "pordioseros de la libertad,

[438] Señala Volpi en *La imaginación y el poder* (2006) que Daniel Cohn Bendit fue uno de los activistas más importantes de mayo del 68 francés, cuya acción se debe interpretar a la luz de una nueva ideología de izquierda, al margen del declive del socialismo y el comunismo, de suerte que revitaliza la idea revolucionaria. (Volpi, 2003: 177-178)

esqueletos revolucionarios, zombies" o "maoístas moribundos" (Volpi, 2003: 181), e incluso propone realizar una "falsa huelga de hambre", es decir, una huelga real ante la opinión pública pero con la posibilidad de ingerir alimentos en secreto. Su sugerencia motiva el rechazo del resto y no se lleva a cabo, lo que no quita que el propio Quevedo sí lo haga. Al margen de la actitud del psicoanalista mexicano, el gobierno francés se pone en contacto con los huelguistas para satisfacer todas sus demandas, momento en el que Foucault hace pública una declaración para dar a conocer el Grupo de Informaciones sobre las Prisiones surgido en el contexto de la vigilancia y opresión de las instituciones hacia los ciudadanos y de la cárcel como símbolo de la fuerza opresora:

> Nuestro propósito es dar a conocer qué es la cárcel; quién, cómo y por qué va a la cárcel, lo que ocurre en ella, cuál es la vida de los presos y también la del personal de vigilancia, qué son los edificios, cómo es la comida, la higiene, cómo funcionan el reglamento interno, el control médico, los talleres; cómo se sale de la cárcel y qué representa, en nuestra sociedad, ser uno de los que ha salido de ella. (Volpi, 2003: 184)

En esta escena en concreto, la inclusión de un personaje histórico que mantiene un compromiso definido con la causa revolucionaria gracias a su investigación penitenciaria ejerce de contrapunto de Quevedo, que no es sino una mala copia de su modelo. La lectura pública del intelectual francés emociona al protagonista, pero en el relato se cuestiona tal emotividad, puesto que él mismo confiesa tener su mente alejada en ese preciso momento, por lo tanto, se sugiere que la naturaleza del acto es superficial, de cara a mantener esa imagen pública que Claire identifica con la definitiva fe de Quevedo en la causa revolucionaria[439].

Una vez expuesta esta primera etapa activista de Quevedo, se abre un nuevo período durante su viaje a Cuba, que Volpi de nuevo utiliza para reflexionar sobre la figura del intelectual comprometido. En el ensayo *La imaginación y el poder* (2006), sustrato

[439] El retrato de Quevedo como intelectual paradigmático de la izquierda revolucionaria debe completarse con las traiciones a personas de su confianza, Claire primero y Josefa después. La primera de ellas tiene lugar en la reunión con los líderes revolucionarios, entre los que se cuenta Daniel Cohn Bendit, en el consultorio de Lacan. El psicoanalista francés no apoya a los jóvenes y los ridiculiza continuamente hasta echarlos de su consulta, sobre todo gracias al apoyo de Quevedo, que traiciona a Claire con el único objetivo de quedarse a solas con el facultativo y conseguir que lo psicoanalice, como él mismo reconoce más adelante: "¿Era necesario sacrificar a Claire para obtener la simpatía de Lacan? Invadido por el remordimiento, lamenté mi error. Yo la deseaba. Y había comenzado a destruirla. Lacan tenía razón después de todo: amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere" (Volpi, 2003: 90). La segunda de las traiciones tiene lugar cuando Quevedo registra las pertenencias de su amiga y compañera de piso, Josefa, para encontrar algún indicio de su relación con Althusser que le permita avanzar en el informe que Lacan le había pedido sobre el filósofo marxista francés. Al descubrir la correspondencia entre Althusser y Josefa, Quevedo la utiliza para redactar dicho trabajo e, incluso, se la entrega a Lacan, dejando al descubierto la vida privada de su amiga y colaboradora por su propio beneficio. De hecho, en una de las múltiples referencias intertextuales que pueblan la obra, el capítulo en el que se narra este suceso se titula "La carta robada", que remite a un cuento homónimo de Edgar Allan Poe.

teórico de *El fin de la locura*, el escritor analiza la causa de la revolución dentro de la izquierda tradicional internacional mediante dos personalidades paradigmáticas, el Ché y Fidel Castro. El primero de ellos es elevado a la categoría de símbolo y emblema por parte de los movimientos estudiantiles, mientras que en los años sesenta, la Cuba de Fidel Castro es el paradigma de la revolución gracias a las condiciones favorables que la propiciaron, como son la explotación, la desigualdad social, la ausencia de democracia o la represión política. Así, Cuba se convierte en el lugar idóneo para los guerrilleros que acuden a entrenarse allí, como es el caso de Claire, además de servir como centro de financiamiento de movimientos revolucionarios tercermundistas, sobre todo de zonas de América Latina y África, al mismo tiempo que en el plano cultural Fidel Castro se granjea el apoyo de muchos intelectuales al convertir su actividad en una causa de índole global que sirve de justificación moral a sus actos guerrilleros.

La estancia de Quevedo en Cuba ilustra a la perfección la relación de los intelectuales con el poder al ser un país en el que la revolución siguió un camino muy significativo. Volpi explora la evolución de la izquierda más reivindicativa en dicho escenario gracias a su personaje literario, que acude al país caribeño como Don Quijote a una de sus aventuras. En *La imaginación y el poder* el escritor analiza el ambiente cultural de Cuba y la presión a la que se ven sometidos los intelectuales; a modo de contexto, y para completar la experiencia que vivirá Quevedo en la novela, me detendré unos instantes en las reflexiones de Volpi acerca del concepto de intelectual durante el régimen de Castro. En este sentido, a comienzos de 1968 se celebra en Cuba el Congreso Cultural de La Habana[440], que reúne a multitud de intelectuales con el fin de "discutir las relaciones entre cultura y política a la sombra de la revolución" [441], aunque Volpi recalca que también "se habían prestado, una vez más, a servir como avales del gobierno de Fidel Castro" (Volpi,

[440] Según afirma Volpi en el ensayo existe una tradición en la celebración de congresos culturales de intelectuales y escritores de izquierda que se asienta en la década de los treinta, en concreto en 1935 con el Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura celebrado en París (en 1937 tuvo lugar en Nueva York la segunda edición de este congreso), que convocó a personalidades de la talla de Gide, Malraux y Benda. Posteriormente, en 1936, se organizó en Londres otro encuentro que tuvo su continuación en 1937 en Valencia, ciudad sede de la República española durante la guerra civil. Al evento acudieron doscientos escritores de multitud de países, entre ellos los mexicanos Carlos Pellicer u Octavio Paz, además de Tolstoi, Kolstov o Regler.

[441] Cabe citar aquí la respuesta de la escritora italocubana Alba de Céspedes en el Congreso Cultural de La Habana respecto a la responsabilidad de los intelectuales en los países subdesarrollados: "Tenemos que expresar nuestras ideas políticas, cualesquiera que sean, y no sólo en libros, sino también con las armas que tenemos a nuestro alcance, es decir, a través de la cultura. […] lo que acabo de decir es muy importante porque es muy cómodo ser de izquierda y pasársela hablando en un café. Esto no resuelve nada. Hay que hablar con la gente, luchar. Es muy difícil encontrar un escritor dispuesto a dar una hora para ocuparse de los obreros o los campesinos…" (Volpi, 2006: 115)

2006: 94)[442]. En las diferentes comisiones de trabajo[443] se llega a la conclusión de la necesaria implicación del intelectual en los problemas sociales, como se desprende de una de las citas recogidas de Régis Debray: "el secreto del valor del intelectual no reside en lo que éste piensa, sino en la relación entre lo que piensa y lo que hace" (Volpi, 2006: 95)[444].

Insiste Volpi en su trabajo que desde un primer momento Castro aglutina a la *intelligentsia* y sitúa a la revolución cubana como paradigma y símbolo del compromiso con la causa en América Latina, de suerte que la función que el intelectual revolucionario tiene en ese contexto difiere de otras sociedades en las que los intelectuales representan un papel "casi decorativo" (Volpi, 2006: 98), mientras que en Cuba deben contribuir a la transformación de la sociedad. ¿Pero en qué medida tal presupuesto afecta a la labor creativa y la libertad de expresión de los intelectuales? Si bien en un principio el régimen de Castro defiende la libertad individual, el devenir político y la configuración del Estado revolucionario trastoca este principio y coarta tal libertad en aras de una "disciplina revolucionaria"[445] (Volpi, 2006: 98) mantenida por la presión y control permanentes del gobierno, de manera que un intelectual revolucionario "nunca tendrá un problema en

[442] Volpi indica en el ensayo que el Congreso de La Habana trata de responder, a su vez, al Congreso para la Libertad de la Cultura celebrado en 1950 en Berlín por el sector anticomunista y patrocinado por la CIA.

[443] Éstas inciden en la posición que el intelectual debe ocupar en la sociedad, y son: "1. Cultura e independencia nacional, 2. La formación integral del hombre, 3. Las responsabilidades del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado, 4. Cultura y medios de comunicación, y 5. Problemas de la creación artística y del trabajo científico y técnico". (Volpi, 2006: 95)

[444] Reproduzco el denominado *Llamamiento de la Habana* por su significado en la problemática reflejada: "Existe hoy, a escala internacional, una profunda relación entre los problemas de la revolución y los de la cultura. Esto nos obliga a reconsiderar el concepto mismo de la responsabilidad de los intelectuales y a definir juntos formas militantes y dinámicas de solidaridad entre los hombres de cultura de todo el mundo. Es preciso darle a la solidaridad una significación nueva, universal y concreta. […] Nuestro tiempo se caracteriza por el esfuerzo tenaz de los tres continentes por librarse de la opresión. Vivimos una etapa de lucha entre el imperialismo y los países sojuzgados del mundo, es decir, en medio de una violenta lucha de clases a escala internacional. A este Congreso asisten todos aquellos que –comprendiendo que el destino del mundo se juega en esta lucha– han tomado partido por las clases explotadas, por la causa de los pueblos. Y como ésta es también la causa de la cultura, el Congreso Cultural de La Habana podría muy bien llamarse Congreso de la dignidad de la cultura. No nos ha unido aquí un humanitarismo compasivo sino la cólera ante la injusticia y la brutalidad. Cansados de una larga explotación y humillación, los pueblos del tercer mundo toman decididamente el camino de la lucha armada. Es por eso que no están aquí los que preconizan diálogos y entendimientos entre opresores y oprimidos. Sabemos bien que el verdugo descarga su golpe precisamente cuando la víctima inclina la cabeza. No estamos, pues, por las reverencias. Estamos por la revolución". (Volpi, 2006: 95-96)

[445] Durante el tiempo en el que Quevedo actúa de psicoanalista para Fidel Castro se evidencia la falta de libertad que impera en la isla. El protagonista de *El fin de la locura* es retenido, aunque en realidad se le haya dado una mal disimulada libertad: "¿Retenerlo? Pero si nadie lo retiene, compañero analista […]. Puede irse cuando quiera, aunque yo no se lo recomendaría. ¿Y si al comandante se le ocurre buscarlo y no lo encuentra? A él le gusta trabajar hasta altas horas de la noche, y a lo mejor después se le ocurre hablarle, ya sabe, para descansar la mente…". (Volpi, 2003: 213)

cuanto a la libertad de contenidos: su conciencia revolucionaria –si en efecto la tiene– lo librará de cualquier desviación ideológica" (Volpi, 2006: 98)[446].

La estancia de Quevedo en Cuba[447], como decía líneas más arriba, refleja la problemática del intelectual revolucionario en un contexto en el que no existe la libertad de pensamiento. A su llegada, es recibido por un representante de la Casa de las Américas, una institución "santuario para los escritores comprometidos de todo el mundo" (Volpi, 2003: 193), en la que se reúne con el director de la misma, con quien mantiene un diálogo sobre la necesidad de que un intelectual sea revolucionario[448]. De esta manera, se obliga a Quevedo a participar en un premio literario como jurado, una "propuesta" no exenta de ironía porque para el nuevo escritor, "este viaje a Cuba iba a marcar mi vocación. Yo dudaba entre escribir un ensayo o una novela para reiniciar mi carrera literaria y ahora la revolución me ofrecía la oportunidad de comenzar del mejor modo: juzgando las obras de mis pares" (Volpi, 2003: 196).

La reunión del jurado del premio de Casa de las Américas incide en la dialéctica individuo/poder que he venido desglosando, en primer lugar por el secretismo y oficialidad con la que se reúnen los miembros del jurado[449], en segundo lugar por las continuas presiones del director de la institución o, como se denomina eufemísticamente en la novela, "insistentes recomendaciones" (Volpi, 2003: 202)[450], de forma que la obra ganadora del concurso debe compartir los mismos principios estéticos del director. En tercer lugar, la reunión se enrarece por las continuas inquinas y sospechas entre unos y otros, de manera que, como manifiesta Quevedo, "debíamos asegurarnos de no ser

---

[446] "En palabras del comandante: 'El revolucionario pone algo encima aun de su espíritu creador: pone la revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario será aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la revolución". (Volpi, 2006: 98)

[447] A su llegada a Cuba se le informa a Quevedo que Claire está en la Sierra realizando trabajo revolucionario y que podrá verla al término de quince días, cuando termine el proceso del premio literario para el que es requerido como jurado. La autoridad moral de Quevedo queda en entredicho una vez más, porque su causa revolucionaria está sujeta a las acciones de Claire: "al final de esta experiencia podría presumir que, mientras ella trabajaba en la Sierra, yo me había puesto al servicio de otra causa revolucionaria. Claire se sentiría orgullosa de mí". (Volpi, 2003: 198)

[448] "No basta con adherirse verbalmente a la revolución para ser un intelectual revolucionario; ni siquiera basta con las acciones propias de un revolucionario, desde el trabajo agrícola hasta la defensa del país, aunque ésas sean condiciones *sine qua non*. Ese intelectual está también obligado a asumir una posición intelectual revolucionaria, ¿no te parece? Es decir, fatalmente problematizará la realidad y abordará esos problemas, si de veras es un revolucionario, con criterio de tal. Pero ello es resultado de un proceso, tan intenso y tan violento como la propia revolución ha sido entre nosotros…". (Volpi, 2003: 195)

[449] "Como si fuéramos un grupo de científicos empeñado en construir una nueva clase de bomba, las autoridades de la Casa nos concentraron en una finca cerca de la playa de Varadero, aislados del resto del mundo, bajo el violento sol del trópico, condenados a leer ahí mismo, a lo largo de las siguientes dos semanas, los cientos de textos presentados al concurso". (Volpi, 2003: 199)

[450] A Quevedo se le conmina una y otra vez sobre la necesidad de que el premio recaiga en un escritor comprometido, porque el "triunfo de escritores no comprometidos pone en entredicho la naturaleza misma de nuestro premio". (Volpi, 2003: 197)

instrumentos de una conjura: defender la obra de un disidente significaba, *ipso facto*, comulgar con sus ideas" (Volpi, 2003: 203). En este sentido, el premio literario contrapone dos tipos diferenciados de intelectuales: "aquellos que, como el director de la Casa, no dejaban de imponer un autoritarismo disfrazado de tolerancia y esos otros que, como mi amigo, representaban la verdadera aspiración del intelectual *engagé* capaz de mantener su espíritu libre sin por ello traicionar sus ideales" (Volpi, 2003: 204). El amigo de Quevedo es un joven dramaturgo, compañero suyo en el jurado del Premio de Casa de las Américas, una persona que, a diferencia del resto, y de Quevedo mismo, encarna el valor de intelectual comprometido por entender la crítica como una dialéctica necesaria para el poder. Asimismo, realiza una lectura de la izquierda en dos panoramas diferentes como son Chile y Cuba: "El régimen cubano tiene éxito porque ha dejado de ser socialista […], mientras que el chileno está a punto de sucumbir porque se mantiene fiel a los ideales del socialismo. Ambas experiencias resultan igualmente frustrantes: es como si no hubiese un término medio entre la tiranía y el caos" (Volpi, 2003: 250).

Durante las deliberaciones finales del certamen literario, Quevedo se posiciona en contra de una obra con el inequívoco título de *El principio de la ilusión*[451], por su mala calidad literaria, un acto con el que se gana el descrédito de sus compañeros del jurado, que finalmente eligen dicha obra como ganadora. El director de la Casa de las Américas confunde la oposición de Quevedo como una estrategia para forzar a sus compañeros a decidir sobre el premiado, un recurso con el que Volpi pone en entredicho el compromiso del protagonista como intelectual de la izquierda revolucionaria. En este sentido, el escritor mexicano identifica el proceder del gobierno cubano con una manipulación manifiesta de los intelectuales, de ahí la celebración de congresos como el de La Habana, o de premios literarios como el que participa Quevedo, que adquieren su sentido en la voluntad de Castro de granjearse el apoyo de grandes personalidades de la cultura para "asegurar su supervivencia frente a la constante amenaza estadounidense" (Volpi, 2006: 97)[452].

[451] El título de esta obra remite al de la novela de Volpi, *El fin de la locura*, precisamente por su oposición. Identificando locura e ilusión, se refiere al comienzo de la misma que, paradójicamente se sitúa en Cuba, donde la revolución se establece como paradigma de la izquierda.

[452] Volpi insiste en *La imaginación y el poder* en la crítica hacia la celebración de este tipo de eventos, cuyo referente en el caso cubano se halla en la URSS; archivos desclasificados del KGB han mostrado que "la iniciativa de los congresos de intelectuales era formar una tibia oposición a los regímenes fascistas pero, sobre todo, manipular a los intelectuales supuesta o realmente 'independientes' a favor de las políticas soviéticas" (Volpi, 2006: 97). Este tipo de prácticas se han revelado como una de las maniobras más turbias del régimen soviético por el sometimiento de multitud de intelectuales a los designios de Stalin, "su principal propulsor, [que] necesitaba contar con el apoyo de la opinión pública internacional, lo cual lo llevó a acercarse a intelectuales con ideologías distintas a la ortodoxia marxista-leninista" (Volpi, 2006: 97).

En uno de los capítulos con mayor carga humorística de la obra, Volpi nos ofrece un retrato de Fidel Castro que se corresponde con la autoridad hegemónica del poder. Quevedo ejerce de psicoanalista para el presidente aunque se subvierten los papeles de la sesión psicoanalítica, en el sentido de que Castro se sitúa por encima de la práctica médica[453] y obliga a Quevedo a postrarse en el improvisado diván mientras que, fiel a su oratoria, el líder cubano inicia una perorata sin fin en la que el psicoanalista mexicano se ve convertido en la Sherezada de las *Mil y una noches*, solo que al revés, "debía escuchar las penosas historias del sultán a riesgo de perder la cabeza en caso de dormirse" (Volpi, 2003: 215)[454]. No obstante, a pesar del empeño profesional de Quevedo la razón del insomnio de Castro no reside en una pulsión del inconsciente, sino en el denominado caso Padilla, el poeta que se enfrentó al régimen cubano y que fue detenido por ello, ocasionando así un escándalo a nivel internacional[455]. Los sucesos descritos ponen de manifiesto para Quevedo que en Cuba no existe la libertad artística y la injerencia del poder pervierte cualquier acto. Asimismo, tras intensas semanas en las que, junto a Claire, se somete a un duro entrenamiento con la guerrilla, Quevedo adopta un cambio de actitud en cuanto a su actividad revolucionaria, abandona su voluntad de ser un hombre de acción

[453] Quevedo reseña que "él no era un hombre como cualquier otro, sino un héroe, un ser que oscila entre lo humano y lo divino –y conserva algo de monstruoso–, y por tanto yo, simple mortal (y para colmo, mexicano) cometía un sacrilegio al tratarlo con la suficiencia de los médicos que exhiben la debilidad de sus pacientes". (Volpi, 2003: 207)

[454] En una ocasión, Quevedo se atrevió a preguntar a Fidel Castro si alguna vez había escrito poesía, respondiendo éste, después de varios requiebros, que en una ocasión le envió un poema a una joven colombiana de la que se había enamorado; debido a unas protestas públicas, Castro fue detenido en Colombia, y su liberación requirió la intervención del embajador. En el aeropuerto, a punto de marcharse a Cuba, la joven le obligó a hacer una disculpa pública por engañarla. Gracias a este hecho Quevedo es capaz de aventurar una posible solución al mal que aqueja al líder comunista: "En principio, mostraba el fantasma del comandante: acostarse con la joven colombiana era un modo de aniquilar la revolución y de convertirse en un romántico burgués. Aunque él se empeñaba en señalar su desprecio por la literatura, el acto de escribirle un poema implicaba el goce de humillar ese gran Otro. En este sentido, resultaba evidente que su insomnio era el síntoma que lo devolvía a su vocación original: si permanecía despierto era porque todas sus horas debían consagrarse a su compromiso político, no al amor ni a la poesía. Al obligarlo a abjurar públicamente, aquella mujer había exhibido su debilidad y su carencia de ideales: por eso ahora, al detestar a los poetas, el comandante en realidad se agredía a sí mismo…". (Volpi, 2003: 221-222)

[455] En dicho conflicto intervinieron multitud de intelectuales que pidieron públicamente la liberación del poeta, que se produjo finalmente mediante la denominada *Autocrítica* de Padilla, un texto en el que confesaba, obligado por el poder institucional, a declararse un contrarrevolucionario que ha "dañado la imagen de la revolución con su conducta y sus escritos" (Volpi, 2003: 223). Además, la rectificación de Padilla supone también un conflicto entre Claire y Quevedo, cuyo encuentro resulta muy tenso; Quevedo le expone sus dudas a la joven francesa, pero ella adopta la política oficial y cree que la reacción de Padilla es fruto de una conjura: "Mucho más tarde comprobé que ella tenía razón: debido a las presiones de Cuba, ambos escritores [Cortázar y García Márquez] habían retirado sus nombres de la lista. Este dato le bastó a Claire para rechazar mis argumentos, convencida de que Padilla era un traidor. Aquellas semanas de entrenamiento le habían vuelto aún más intransigente; no admitía ninguna crítica a Cuba o, más bien, poseía el talento necesario para justificar cada acusación. Como tantos jóvenes de la época, permanecía hipnotizada por el comandante. Incluso yo, que lo había visto de cerca, seguía preguntándome dónde radicaba su magnetismo". (Volpi, 2003: 225)

y decide contribuir a la causa desde una postura más intelectual, dicho de otro modo: "escribir como Lacan y como Althusser, como Barthes y como Foucault" (Volpi, 2003: 226).

El viaje posterior de Quevedo a Chile le sirve a Volpi para confrontar dos manifestaciones de la izquierda y dos líderes diferentes, Fidel Castro y Salvador Allende: "A pesar de sus coincidencias ideológicas, ambos encarnaban los extremos opuestos –tropical y meridional– de la izquierda latinoamericana y sus personalidades resultaban antagónicas: el doctor Allende era pulcro, minucioso, seco, formal y algo retraído, en contraste con el temple radical, extrovertido y pantagruélico del dirigente cubano" (Volpi, 2003: 232). En este caso Chile ha optado por una revolución surgida directamente de las urnas, no de las armas, aunque la situación del gobierno de Salvador Allende es especialmente precaria. Quevedo es testigo de la historia al acudir al país del cono sur como asistente de Castro y acompañarle a los actos oficiales[456], aunque la omnipresencia del dirigente cubano en la vida pública y política de Chile causa el efecto contrario al pretendido: sus admiradores se hastían de su presencia mientras sus detractores refuerzan su postura; el ambiente se enrarece y estalla una crisis institucional en contra del gobierno de Salvador Allende, pero sobre todo en contra de la presencia, e injerencia, de Castro en su país. Obligado a abandonar Chile, el Comandante, en el vuelo de regreso a Cuba, inicia una conversación clave con Quevedo que incide en el significado que la izquierda tiene en *El fin de la locura*, de suerte que Volpi expone las claves interpretativas sobre una utopía con un amargo final. A este respecto González Echeverría considera que:

> Castro encarna el poder arrebatado por vías revolucionarias: es el ideal que persiguen los revolucionarios ya hecho realidad. Lo que Quevedo descubre, por supuesto, es que no hay nada excepcional en El Jefe más allá de su descarada voluntad de poder. Más interesante resulta la sumisión y servilismo de sus seguidores, que confirman la lúgubre propuesta de Foucault de que lo que los humanos anhelan son amos que obedecer, no libertad. Esta es, por cierto, la idea central de *El fin de la locura*: al desplazarla a un pasado y una distancia que la hace analizable, la turbulencia revolucionaria revela no haber sido más que la renovación de los héroes y caudillos tutelares de siempre[457]. (González Echeverría, 2004: 146)

[456] La particularidad que señala Quevedo es que, a pesar de la exposición pública del dirigente cubano, sus palabras no eran entendidas por los demás: "El sentido de sus palabras se me escapaba: al parecer nadie, ni los miembros de su comitiva ni los periodistas, y quizás ni siquiera el mismo Allende, entendían si aprobaba la versión chilena del socialismo o si por el contrario la criticaba veladamente; si se hallaba satisfecho con los resultados o angustiado por sus desviaciones…". (Volpi, 2003: 231)

[457] De hecho, el psicoanalista mexicano le pregunta a Castro si piensa que será absuelto por la Historia y éste se se enoja por la conversación, convencido de que los sacrificios que ha llevado a cabo, o como se sugiere en la novela, "las vidas de unos pocos por las de la mayoría" o "la libertad por la igualdad" (Volpi, 2003: 247), han servido para crear el estado socialista marxista al que aspiraba. En este sentido, resulta revelador el

Ya me he referido a dos etapas o "aventuras" en la vida de Quevedo, la de iniciación en Francia y la de formación como un hombre de acción en diferentes escenarios significativos para la izquierda. La tercera de ellas, como intelectual, tiene lugar en México e incide en dos vertientes complementarias, el enfrentamiento de los intelectuales entre sí y los mecanismos represivos del poder que anulan cualquier intento de disidencia. En esta fase prosigue además la evolución en la ideología de Quevedo, que comienza con un escepticismo manifiesto contra la causa revolucionaria, continúa con su participación activa en los principales escenarios de la izquierda, como mayo del 68, Cuba o Chile y finaliza con su conversión en icono de la izquierda intelectual mexicana.

Sobre el papel que los intelectuales juegan en el panorama cultural mexicano, Burkhard Pohl[458] ha señalado que el contexto en el que Volpi retrata a los intelectuales mexicanos, enfrentados en dos bandos, desde las revistas *Nexos* y *Vuelta* respectivamente, presenta muchas similitudes con una realidad[459] tratada por el novelista en su ensayo *La imaginación y el poder*, en el que expone el papel que los intelectuales jugaron a raíz de la matanza de Tlatelolco en 1968. Las consecuencias políticas y sociales de lo ocurrido en tal año, desde el movimiento estudiantil hasta lo sucedido en la Plaza de las Tres Culturas, fue objeto de análisis en la época por parte de los intelectuales de diferentes generaciones como Salvador Novo, Octavio Paz, Carlos Fuentes, José Agustín o Martín Luis Guzmán. Volpi concluye en su estudio que publicaciones como *Siempre!* y *La Cultura en México* se convirtieron en las más relevantes del panorama político y cultural del país, sobre todo por aportar un espacio crítico único[460]. Como veremos, en *El fin de la locura* Volpi se hace eco

---

panorama hipotético que Quevedo dibuja para el comandante, una especie de utopía que éste no contempla –"*imposible*, murmuró" (Volpi, 2003: 249)– en la que el lector, al actualizar el texto, contempla como un hecho real: "Imagine el peor escenario posible: suponga, por ejemplo, que pasan veinte años y la Unión Soviética se desmorona, finalmente doblegada por Estados Unidos. Imagine que el comunismo es un gigantesco error. Y que su régimen es considerado como una simple dictadura…" (Volpi, 2003: 248). De esta manera, la locura a la que hace referencia Volpi es la izquierda revolucionaria en sí misma, cuyo fin decreta la consumación de la utopía que, paradójicamente, Quevedo vislumbra en un escenario en el que la lógica del poder deslegitima la causa ideológica.

[458] Pohl, Burkhard (2004), "La sátira del campo intelectual en dos obras de Jorge Volpi: de *Ars poetica* a *El fin de la locura*", en López de Abiada, José Manuel, *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 234-248.

[459] En *El fin de la locura* se hallan implícitas la denuncia a la represión ejercida por el estado mexicano, un entramado político-cultural presentado "mediante un hábil *collage* de falsos testimonios, entre ellos recortes de prensa, diarios íntimos y entrevistas. Este procedimiento narrativo [...] presenta versiones complementarias de los hechos y crea la ilusión de subjetividad histórica". (Pohl, 2004: 243-244)

[460] Volpi ha declarado que "hubo todo un grupo de intelectuales aglutinado en torno a una famosa revista, "Siempre", y el suplemento literario que le acompañaba que protestaba constantemente contra la represión y que en las páginas de dicho suplemento hablaba del movimiento y se comprometía directamente con él atacando al gobierno. En él figuraron nombres como Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Elena Poniatowska, que posteriormente escribirá un muy bello libro sobre el movimiento estudiantil del 68, o Carlos Mosiváis, el intelectual mexicano de Izquierda paradigmático. Todos ellos demuestran su repulsa de la

del enfrentamiento entre estos dos bandos, por un lado Quevedo y su revista *Tal Cual*, que en cierta forma recoge el testigo ficticio de *La Cultura en México* en la realidad, y por otro lado una serie de críticos, como Enrique Krauze, Christopher Domínguez Michael, Guillermo Sheridan, Julio Aréchiga u Octavio Paz, que atacan a Quevedo desde las filas de *Nexos* o *Vuelta*.

Quevedo concibe su revista como una publicación con un espíritu crítico que opera al margen del poder y que contribuye a enriquecer el panorama editorial mexicano; por otro lado, la puesta en marcha de *Tal Cual* es acogida con mucho recelo entre la clase intelectual porque en vez de juzgar como positiva la aparición de una revista que contribuya a la pluralidad de la cultura mexicana muestra su reticencia no por la política que Quevedo defiende, sino por restarles protagonismo en la escena pública, tal y como reflexiona Claire en una carta que concluye de la siguiente manera: "unir *poder* y *saber* resulta una tarea muy azarosa" (Volpi, 2003: 338)[461]. En definitiva, la andadura editorial de Quevedo plantea ciertas dudas sobre su supervivencia como *outsider* cultural:

> nadie imagina que seremos capaces de permanecer fuera del sistema. Sin embargo, no me resigno. Estoy convencido de que hace falta terciar en las disputas que desde hace unos años mantienen *Vuelta* y *Nexos*, es decir, nuestras tímidas variantes de la derecha y la izquierda literarias. A diferencia de ellas, demasiado enredadas en sus intrigas con el poder, nuestra revista puede aportar un aire fresco a una sociedad civil que está harta de componendas y encubrimientos. ¿Vale la pena el esfuerzo? De nada sirve responder a esta pregunta con palabras: necesitamos actuar. (Volpi, 2003: 323)

En la novela Volpi introduce otras muestras representativas del panorama cultural en México, como por ejemplo el caso de la comisión encargada de investigar el homicidio de Tomás Lorenzo, activista del Frente Democrático Nacional en Oventic, Chiapas, compuesta por cuatro intelectuales, Ernesto Zark, Julio Aréchiga y Carlos Monsiváis[462],

---

situación escribiendo y publicando en dicha revista, el único modo permitido en ese momento de que la opinión pública despertara, él único que gozaba de cierta libertad, porque al considerarse un medio cultural se pensaba que iba a ser menos leído que los periódicos, que tenían una censura mucho mayor". (Volpi, 2003)

[461] Volpi ha señalado que cuando el presidente Díaz Ordaz fue seguido en el poder por Luis Echeverría, al que considera responsable directo de la tragedia de Tlatelolco, éste, desde la presidencia, cambia de estrategia en su confrontación con el estamento cultural y trata de integrar a los intelectuales, de suerte que se establece una relación biunívoca entre poder y saber caracterizada por una seducción mutua: "Todo ello forma parte de un proceso que si parece no terminar nunca en todos los países, en México es mucho más patente; un fenómeno que hace que, efectivamente, el poder de allí esté permanentemente seducido por los intelectuales y que los intelectuales que al principio se oponían al poder también estén permanentemente seducidos por los poderosos, con lo que se originan sucesos justamente iguales a los que se narran en la novela, acontecimientos derivados de esa seducción mutua y que a veces son muy peligrosos, aunque en otras ocasiones generan discusiones intelectuales sumamente interesantes". (Volpi, 2003)

[462] Resulta interesante el retrato que Volpi realiza de Monsiváis, al que califica como cronista de la ciudad de México con un papel clave para entender la vida social del país, puesto que actúa como espectador de lujo de la realidad mexicana en la que destaca el juego que desempeña entre la máscara y la farsa, una posición que

además de Quevedo. Desde el inicio, en la comisión se aprecian dos bandos enfrentados que vienen a ilustrar la escisión existente en la esfera intelectual mexicana: Zark y Aréchiga por un lado, Quevedo y Monsiváis por otro. Esta división se evidencia en el viaje realizado por la comisión a la zona rural de Chiapas, donde se entrevistan con el hermano del fallecido, Santiago Lorenzo, que desconfía de los intelectuales porque según él, en su voluntad de entender lo que sucede en la zona, se erigen como expertos en el problema sin que en verdad ayuden a los ciudadanos y promuevan mejoras efectivas. Con estas declaraciones los miembros de la comisión se posicionan ideológicamente: Zark y Aréchiga se marchan ofendidos a escribir sus editoriales para *Proceso*, *Vuelta* o *La Jornada*[463], mientras que Quevedo y Monsiváis encajan las críticas que les realiza Santiago, asumiendo la verdad y la culpa: "¿Por qué íbamos a ser distintos […] de esos intelectuales que tanto defendían la democracia y la transparencia pero no dudaban en medrar a costa del gobierno? […] No podíamos repetir los mismos engaños de siempre. No podíamos entregarle sólo palabras" (Volpi, 2003: 368-369). La figura de Julio Aréchiga es además centro de las críticas de Claire en una de las cartas que le dirige a Quevedo por considerarlo un intelectual que ha sucumbido al poder: "El caso de Julio Aréchiga, tu compañero en la comisión, me parece el más triste de todos. ¿Dices que hasta hace poco era uno de los críticos más lúcidos y brillantes de México además de un buen novelista? ¡Y mira en lo que se ha transformado! No sólo se presta al juego del gobierno, sino que se indigna cuando alguien se lo reprocha…" (Volpi, 2003: 399). La intervención de Aréchiga en la novela[464] supone una oportunidad para Volpi de reflexionar sobre la ambigua relación

---

le permite a un tiempo actuar como fiel cronista pero también como crítico y moralista, consciente de la capacidad "que posee la crítica para transformar a la sociedad, para indicarle un camino o para mostrar, al menos, sus contradicciones". (Volpi, 2006: 46)

[463] Las palabras exactas que les dirige Santiago reflejan la ideología de los intelectuales implicados: "A esos señores que acaban de irse [Zark y Aréchiga]. Algunos sí sabemos leer aquí, aunque no lo parezca. Uno de esos señores, el que se fue por allá –Santiago señaló el sendero de la izquierda–, ese señor, le digo, escribió en el periódico que las últimas elecciones fueron un modelo de limpieza. ¡Si hubiesen sido limpias, yo no hubiese tenido que enterrar a mi hermano! Y Salinas no sería presidente –nos dejó con la boca cerrada–. ¿Cómo vamos a creer que a ustedes de veras les interesa encontrar a los culpables?". (Volpi, 2003: 368)

[464] El caso de Aréchiga se corresponde con la de un intelectual que es favorecido por el poder, como se desprende del extraño encuentro organizado en su domicilio al que invitó, entre otros, a Quevedo y el presidente Salinas de Gortari, enemigos declarados en el ámbito público. Por medio de la mezcla de voces narrativas, que dispersan la trama argumental, tenemos noticia de tal encuentro, no solo por la misiva de Claire, sino por el diario inédito de Christopher Domínguez Michael en el que analiza las consecuencias de tal cita, al parecer nada fortuita: "Quevedo se refirió al fraude electoral del año pasado, a la célebre 'caída del sistema' y a los asesinatos de militantes cardenistas ocurridos desde su toma de posesión. Aunque resulta arduo confiar en alguien que, como yo, primero fue comunista y ahora es neoliberal, según otro de los comensales, el presidente logró evadir su responsabilidad con alguna elegancia. Eludiendo el tema electoral, le dijo a AQ que él también estaba muy preocupado por la violencia política y que seguía muy de cerca los trabajos de la comisión que supervisaba el caso de Tomás Lorenzo" (Volpi, 2003: 379). Asimismo, la despedida del presidente es muy significativa en cuanto a los mecanismos con los que opera el poder para

entre el poder y los intelectuales de la mano de Claire; en sus presupuestos ideológicos ella parte del poder de sugestión y seducción al que se ven sometidos los intelectuales, como si fuera una especie de tentación demoníaca: "¿Sabes qué pretende? *Seducirte*. Satanás no destruye a los mortales torturándolos, sino volviéndolos semejantes a sí mismo. […] El poder siempre ciega, Aníbal. *Siempre*. Es idéntico a la luz. No olvides que Luzbel es un ángel caído" (Volpi, 2003: 401). Por eso la activista francesa concluye que el intelectual debe rehuir el poder, precisamente por la fascinación que siente hacia él, fascinación de la que ella misma es ejemplo conforme a su trayectoria junto a revolucionarios que cayeron en las redes del poder: Lacan, Debord, Pierre, la Izquierda Proletaria, Castro, la guerrilla…

La existencia de dos bandos de intelectuales en la novela se evidencia también con el conflicto surgido a raíz del Coloquio de Verano *Las desventuras de la revolución*, organizado por Quevedo[465]. En concreto, se especifican unas declaraciones de Octavio Paz, director de la revista *Vuelta*, en las que muestra su malestar por no haber sido invitado al evento y critica a Quevedo por su doble moral en relación con el apoyo económico recibido de instituciones gubernamentales culturales[466]: "mientras con la diestra escribe artículos incendiarios contra el gobierno, con la siniestra recibe dinero de ese gobierno que tanto critica"[467] (Volpi, 2003: 404).

---

imponer su verdad: "Espero verlo muy pronto, doctor. Esta charla con usted ha sido muy provechosa. Le agradezco su confianza. Comprendo que tenga dudas sobre la actuación de mi gobierno, pero le aseguro que, en contra de las resistencias del pasado, estoy decidido a cambiar este país a toda costa. El único problema es que no puedo seguir yo mismo todos los asuntos. Necesito gente como usted que, sin renunciar a sus propias ideas, colabore conmigo en la modernización de México. No le pido que seamos amigos, sólo que sigamos dialogando". (Volpi, 2003: 380)

[465] La UNAM, el CONACULTA, la Secretaría de Relaciones Exteriores y la revista *Tal Cual* solicitaron ponencias para participar en el Coloquio de Verano *Las desventuras de la revolución* que tendría lugar en México D.F. entre el 3 y el 7 de julio de 1989. La conferencia magistral la impartió el propio Aníbal Quevedo, y llevaba por título "El arte de no dejarse gobernar". No obstante, el revuelo que se organizó tras la celebración del evento propició la renuncia en el cargo de Miguel Hinojosa Lara, responsable de proyectos especiales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y uno de los organizadores del citado Coloquio. En la nota publicada en *La Jornada* se hace mención de las causas de la renuncia: "Hinojosa Lara sostuvo que su dimisión se debía a motivos estrictamente personales y que nada tenía que ver con los cuestionamientos realizados en su contra por un numeroso grupo de intelectuales encabezado por Octavio Paz". (Volpi, 2003: 430)

[466] El referente teórico de *La imaginación y el poder* en su detallado análisis de la intelectualidad mexicana permite vincular los retos de Quevedo con la política real de México, como en este caso, cuando es acusado de percibir fondos del Estado para financiar el Coloquio de Verano. Según afirma Rodríguez Ledesma, en "septiembre de 1990 […] se realizó el encuentro *Vuelta* 'La experiencia de la Libertad'. A su vez, en enero de 1992 *Nexos* realizó el Coloquio de Invierno, que debido al apoyo obtenido por parte de CONACULTA y la UNAM generó una de las querellas más álgidas de los últimos tiempos entre grupos culturales, quienes disputaron teniendo como tema de fondo, una más, cuáles debían ser los vínculos de los grupos culturales e intelectuales con el poder". (apud. Pohl, 2004: 242-243)

[467] No obstante, en el artículo en el que aparece esta noticia, el diario *La Jornada*, se detalla que el origen del conflicto reside en el enfrentamiento entre los diversos grupos de intelectuales del país. Para glosar dicha afirmación se menciona a Carlos Monsiváis, que sí fue invitado a participar, y a otros colaboradores de *Vuelta* como Enrique Krauze, Christopher Domínguez o Guillermo Sheridan, quienes se oponen a Quevedo y sus "comparsas" por organizar este tipo de eventos sin contar con todo el espectro de la *intelligentsia* del

Una vez planteado el complejo ambiente cultural mexicano en el que se desenvuelve el protagonista, la dialéctica individuo/poder es retratada en *El fin de la locura* mediante el enfrentamiento entre gobierno, en especial el presidente Carlos Salinas de Gortari, y Aníbal Quevedo como paradigmático intelectual de izquierda. Son varias las líneas argumentales que dan forma a esta temática en el último capítulo de la novela, como las reflexiones de Quevedo acerca de la posibilidad de ser un intelectual comprometido en México, la actitud crítica de su revista *Tal Cual*, la serie de artículos sobre el asesinato de Tomás Lorenzo, las sesiones psicoanalíticas con el presidente de la República mexicana, que van más allá de una estricta relación entre médico y paciente o la conjura y la conspiración como prácticas utilizadas por el poder para desprestigiar y desautorizar las voces críticas.

Así pues, el debate sobre el poder en la novela se articula mediante el posicionamiento de Aníbal Quevedo como intelectual comprometido, quien trata de mantener su *status* sin relacionarse con ninguna forma de poder, de manera que en la obra Volpi desarrolla una reflexión acerca de la responsabilidad ética y moral de los intelectuales. En este sentido, la interpretación que el psicoanalista mexicano realiza de la política en su país refleja un escenario poco alentador al establecer una única disyuntiva: "mantener una posición independiente hasta las últimas consecuencias, y entonces sufrir la persecución o el silencio –acaso la peor de las condenas–, o bien plegarse a los caprichos de la *clase política* y guardar una obligada discreción ante los excesos del PRI y del gobierno" (Volpi, 2003: 322). Quevedo opina que los gobernantes intentan seducir a la clase intelectual para intentar anular su capacidad crítica debido al miedo que sienten hacia ellos como conciencia social[468]: "Según Lord Ashton, el poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente: en pocos casos se cumple esta maldición de modo tan eficaz: como Ícaro al volar rumbo al sol, los intelectuales siempre terminan deslumbrados

país. Asimismo, Héctor Aguilar Camín, director de *Nexos*, confía en la colaboración entre instituciones privadas y públicas para la organización de eventos culturales, mientras que Josefa entiende la envidia y los ataques de otros grupos de intelectuales, precisamente porque desde las filas de *Tal Cual* creen en su aptitud para colaborar con el poder manteniendo su independencia: "Debemos escapar al viejo dilema de tener que estar siempre a favor o en contra. Ha sido la mejor prueba de que el apoyo y la reticencia pueden ir de la mano". (Volpi, 2003: 405)

[468] Tal miedo le resulta incomprensible a Quevedo por las medidas que puede adoptar un gobierno para contrarrestar la oposición: "A primera vista, el planteamiento debería sonar absurdo: los presidentes mexicanos poseen un poder ilimitado, controlan cada aspecto de la vida nacional, deciden el destino de millones de personas con dar una orden –y a veces sólo con insinuarla o sugerirla–, disponen de infinitos recursos financieros que gastan sin rendir cuentas a nadie –el Congreso y la Suprema Corte son meras concesiones a la legalidad–, tienen sometidos a la mayor parte de los medios de comunicación y, en caso contrario, cuentan con el apoyo irrestricto del ejército. En pocas palabras, a lo largo de los seis años que dura su mandato, son los dueños absolutos del país". (Volpi, 2003: 323)

ante el poder. ¿Cómo eludir esta condena? ¿Cómo estudiar de cerca el virus sin contaminarse?" (Volpi, 2003: 324). La trayectoria de Quevedo como intelectual comprometido en México tratará de resolver tal tesis y poner a prueba la autonomía crítica del protagonista ante la injerencia del gobierno.

Uno de los puntos en conflicto será la revista *Tal Cual*, sometida desde el principio a numerosos problemas burocráticos que sugieren una represión institucional con el fin de impedir su publicación[469]. Posteriormente, el terrible terremoto que asoló México D.F. en 1985 y la inoperancia institucional es el detonante de la redacción de una serie de artículos que expresan el malestar social por la nula capacidad del gobierno para hacer frente al desastre[470], de forma que Quevedo, desde las páginas de su revista, se convierte en uno de los líderes que encabezan las corrientes críticas contra el gobierno. Este enfrentamiento directo implica ciertas consecuencias negativas para la revista, que de pronto se halla en una situación financiera complicada al ver reducidos drásticamente sus ingresos por publicidad[471]. No obstante, hay que recordar que el retrato que Volpi hace de Quevedo como intelectual se inserta en un código ambiguo que pone en duda sus principios y verdaderos motivos para adherirse a la causa revolucionaria. Ya me he referido anteriormente a situaciones en las que su compromiso tiene que ver más con Claire que con una ideología determinada; en este caso, la incertidumbre que Volpi teje en torno al personaje se relaciona con el origen incierto de ciertos fondos que permiten el repunte económico de la revista y que Quevedo desarrolle futuros proyectos, como la creación de una editorial, la puesta en marcha de un programa de radio o una serie de televisión que lleva por título *Una Centuria Mexicana*.

---

[469] Alguno de los problemas a los que se enfrenta Quevedo como el requerimiento de un certificado de licitud de contenido, es identificado por Claire como algo "tan absurdo como buscar el yelmo de Mambrino" (Volpi, 2003: 338). Este tipo de prácticas represivas contra los medios de comunicación recuerda a otras empleadas por el gobierno de Díaz Ordaz, según describe Volpi en *La imaginación y el poder*: "A lo largo de su mandato, la compañía importadora de papel PIPSA, que pertenecía al gobierno, aplicaba tarifas preferenciales a los medios sumisos, mientras que prácticamente volvía incosteables aquellos que no se plegaban a los dictados del poder. Debido a la acción, la revista *Política* tuvo que desaparecer en medio de la indiferencia general. Y, según Cabrera Parra, la suerte de otra revista crítica, *¿Por qué?*, fue aún peor, y sus oficinas fueron allanadas y sus colaboradores perseguidos por la policía". (Volpi, 2006: 34)

[470] "La inacción y falta de visión del gobierno a la hora de ayudar a los damnificados provocan que la sociedad mexicana salga a la calle por primera vez desde 1968 y que se reorganice para intentar salvar por sí misma al mayor número posible de personas que aún quedan atrapadas entre los escombros. La verdad es que esta época que ya me tocó vivir con plena consciencia fue sumamente entrañable, porque era impresionante ver a niños, mujeres, jóvenes y demás organizándose de manera autónoma, al margen de un gobierno pasmado e incapaz de resolver los problemas, para salvar a los damnificados". (Volpi, 2003)

[471] Aun así, desde las instituciones oficiales se insiste en que los presupuestos se destinan a paliar los efectos devastadores de la catástrofe, pero en realidad Quevedo denuncia que se ha invertido una gran cantidad de dinero público en otras publicaciones con el fin de lavar la imagen del presidente.

Por contra, la imagen de intelectual de Quevedo se completa mediante una serie de actividades: la publicación de diversos textos, los movimientos de protesta contra el gobierno, los artículos sobre arte contemporáneo, así como la redacción habitual de una columna en el diario *La Jornada*. De este modo, Josefa manifiesta que "a finales de 1987, Aníbal se había transformado en un icono de la izquierda intelectual mexicana, un tótem capaz de guiar, gracias a su coherencia y su honestidad, a esa naciente sociedad civil que se aprestaba a tomar el control del país luego de tantas décadas de corrupción" (Volpi, 2003: 434). En 1988 milita en el Frente Democrático Nacional y se presenta como consejero en la candidatura de Cuauhtémoc Cárdenas, cuya derrota suscita una denuncia por fraude electoral, de la que es testigo Claire, quien visita México en calidad de observadora internacional:

> No te imaginas lo nerviosa que estaba cuando coincidimos en la rueda de prensa en la que Cárdenas denunció el homicidio de sus colaboradores y las amenazas en su contra… […] Sigo recordando con emoción aquellos días fragorosos, los mítines multitudinarios, las tensas jornadas previas a las votaciones y las interminables horas posteriores al cierre de las urnas. En esos días, cuando "se cayó el sistema" y el gobierno consumó el fraude comprendí que tal vez nos quedaba una oportunidad. (Volpi, 2003: 387-388)

Convertido en una figura relevante en el panorama cultural de su país definido por Domínguez Michael como "uno de los pocos intelectuales que se arriesgan a espetar en voz alta unas cuantas verdades embarazosas" (Volpi, 2003: 378), será Claire quien le prevenga sobre los conflictos a los que se enfrenta el psicoanalista: "una drástica disminución de tus ingresos, la proliferación de las calumnias, el desprecio generalizado de tus colegas, la falta de solidaridad de quienes hasta hace poco considerabas tus amigos" (Volpi, 2003: 422). De hecho, son dos los sucesos conspiratorios que se traman en su contra: la creación de la comisión para investigar el asesinato de Tomás Lorenzo, que a su vez aporta numerosos ejemplos sobre la actuación del poder, y las sesiones psicoanalíticas que mantienen Quevedo y el presidente Salinas de Gortari. En cuanto a la primera de ellas, la dialéctica individuo/poder se desarrolla en los siguientes puntos:

- El trabajo de la comisión en Oventic, Chiapas, sirve para describir la pobreza extrema de la región, caldo de cultivo idóneo para mantener la autoridad mediante el poder caciquil y la corrupción:

> Miguel Alba, el presidente municipal, controla todos los recursos de la comunidad. Amparándose en una vieja costumbre corporativista, se comporta como un tirano que no responde más que a sus caprichos y a la lejana voluntad del señor gobernador. Al comprobar los niveles de desigualdad y la ausencia de instituciones democráticas, los historiadores han afirmado muchas veces que la Revolución

> mexicana nunca llegó a Chiapas, pero lo cierto es que aquí nada parece haber cambiado desde la Colonia[472]. (Volpi, 2003: 341)

- En contraposición con el poder local figura Santiago Lorenzo como exponente de la causa justa; al parecer, según le declara a Quevedo en la novela, los dos hermanos formaban parte de un grupo de indígenas que se estaban preparando para alzarse contra el poder y "no dejarse gobernar" (Volpi, 2003: 372), un hecho que motivó el asesinato de Tomás y la firme voluntad de los sublevados de decir "basta" (Volpi, 2003: 372). Para Quevedo, esta rebelión supone una prueba definitiva de que sí es posible una alternativa al poder: "Algunos movimientos son irreductibles: aquellos en que un solo hombre, un grupo, una minoría o todo un pueblo afirman que ya no van a obedecer y que van a arriesgar la vida ante un poder que consideran injusto. Porque no existe poder alguno capaz de tornarlo imposible" (Volpi, 2003: 372).

- El viaje que realiza Quevedo a la selva Lacandona supone una oportunidad para comprobar el ambiente insurrecto descrito por Santiago. Sumidos en el mayor de los secretismos[473], los guerrilleros conducen a Quevedo hasta el interior de la selva, donde es recibido por su líder. En realidad, aunque no se nombra en la novela, se trata del subcomandante Marcos, una persona con una sólida formación que se ha trasladado "al estado más pobre del país, a la parte más jodida y olvidada de México" (Volpi, 2003: 382) para rebelarse contra el poder mediante un último recurso, la violencia. Desde el principio Quevedo se da cuenta del poder sugestivo de las palabras del guerrillero y por eso le insta a que se convierta en "la voz de los sin voz" (Volpi, 2003: 385), a que use el estilo de la lengua de los indígenas y le aporte el poder suficiente para transmitir sus reivindicaciones al resto del mundo:

> se vale de un nuevo lenguaje que destierra los clichés del marxismo académico, después de tantos años de oír la cálida lengua de tzeltales, tzotziles, tojolabales y choles, este citadino ha modificado su español, haciéndolo sonar poético y antiguo

[472] La propia comisión semeja en dicho contexto un anacronismo por la distancia insalvable con el escenario en el que sucedieron los hechos, sobre todo si tenemos en cuenta que su experiencia en este tipo de pesquisas, irónicamente, proviene de series televisivas como *Starsky & Hutch* o *007* e, incluso, en la prensa se refieren a ellos como "ángeles de Charlie". (Volpi, 2003: 343)

[473] El secretismo que envuelve a los guerrilleros ha sido analizado por Volpi en *La imaginación y el poder* como arma de doble filo, precisamente porque además de una forma de supervivencia, supone una manera de actuar y, sobre todo, de gobernar. El caso cubano refleja que el secreto se vincula al poder político una vez la causa guerrillera ha conseguido el triunfo, pero el silencio muestra una doble cara al cuestionar la lealtad de los guerrilleros en el poder, de suerte que la "información se dosifica, se altera, se manipula: es una necesidad íntima de la guerrilla, ni siquiera ya un acto de voluntad de sus miembros". (Volpi, 2006: 86)

> –trufado de metáforas–, devolviéndole su poder de seducción. Por si ello no bastara, su energía retórica no está exenta de talento literario[474]. (Volpi, 2003: 385)

- Las investigaciones realizadas por la comisión y los artículos de Quevedo englobados en la serie "El homicidio de Tomás Lorenzo" se contraponen a la versión oficial del poder institucional, caracterizado por la manipulación y la mentira. Conscientes de que "La prensa es el mejor antídoto contra la parálisis gubernamental" (Volpi, 2003: 412), consiguen una entrevista con el Secretario de Estado, quien interroga uno a uno a los integrantes de la comisión, confronta sus diferentes puntos de vista y revela las disensiones entre ellos. Esta estrategia pone al descubierto las dudas de cada uno y los recelos sobre su moral[475]: "Los cuatro nos sentimos igualmente irritados; cada uno imagina que el poder ha conseguido seducir o sobornar a los otros" (Volpi, 2003: 416).

- Finalmente, se anuncia que el asesino de Tomás Lorenzo es su propio hermano Santiago, cuya confesión, que "se llevó a cabo con el más estricto apego a la ley, en presencia de los representantes de dos organizaciones no gubernamentales de derechos humanos" (Volpi, 2003: 417), es sospechosa de manipulación. Quevedo describe el penal de Cerro Hueco en Chiapas como una "pocilga", "una porción del inframundo, un no-lugar construido para arrebatarles a sus miserables pobladores hasta el último vestigio de confianza" (Volpi, 2003: 424). En la cárcel todo el sistema está reglado y sometido al poder, que pone en marcha un mecanismo de derechos y obligaciones, de culpas y castigos, que sirven para someter al individuo; asimismo, se aprecia la desigualdad social de los presos, algunos confinados en celdas de tres por dos, donde se ven obligados a

---

[474] No en vano, Volpi dedica todo un ensayo a analizar la retórica del subcomandante Marcos, en concreto *La guerra y las palabras*, en el que "lleva a cabo un minucioso análisis de los discursos zapatistas, particularmente de los del Sub comandante Marcos. En cuanto a la Declaración de la Selva Lacandona por ejemplo, Volpi subraya el carácter disparatado de algunos de los propósitos del ejército zapatista como el de pedir la rendición incondicional del ejército federal: ni que decir tiene que en 1994, el puñado de soldados zapatistas no tenían ni la menor posibilidad de realizar este proyecto, y seguramente ni la menor pretensión de lograrlo, pero lo importante, como indica Volpi, era entablar esta guerra de las palabras (de hecho aquí sólo se trataba de una fantasmada) que le iba a resultar tan exitosa al EZLN. Tras desmenuzar las tretas discursivas zapatistas, Volpi acaba concluyendo que 'en resumen la Declaración de la Selva Lacandona es ante todo una elegante y muy convincente obra de ficción' o se maravilla ante la notable manera como 'Marcos pone en escena a sus fantasmas, convirtiendo a Chiapas en un espacio literario de su invención' (Volpi,2004:219)". (Ramouche, 2006)

[475] La escena es la siguiente: "A lo largo de los siguientes minutos nos interroga uno a uno como si fuésemos los acusados en un juicio; apenas necesita presionarnos un poco para poner en evidencia nuestras contradicciones. Pese a que hemos ensayado un guión antes de la entrevista, lo cierto es que seguimos sin ponernos de acuerdo en lo esencial. Nuestro anfitrión reconoce nuestros desacuerdos y nos enfrenta con la típica estrategia de divide y vencerás. Sin apenas esforzarse, manejando los hilos de la charla como un sutil titiritero, logra que comencemos a pelear entre nosotros. Es fácil comprender que, gracias a sus buenos oficios, la guerrilla en México nunca haya tenido oportunidades de prosperar. Los cuatro nos sentimos igualmente irritados, cada uno imagina que el poder ha conseguido seducir o sobornar a los otros. Yo apenas consigo serenarme, en el despacho del señor secretario, las sucias maniobras que su equipo ha puesto en marcha para evitar que alcancemos la verdad". (Volpi, 2003: 416)

convivir hasta seis personas, mientras que otros reclusos poseen bastantes riquezas dentro del penal, en el que "todo tiene un precio: los cigarrillos, el alcohol, las mujeres, la comida, la mera posibilidad de subsistir… En ninguna otra sociedad el capitalismo funciona de modo tan eficaz: dime cuánto tienes y te diré quién eres" (Volpi, 2003: 425)[476]. Después de que Quevedo se entrevistara con Santiago en la cárcel, y sin que en la obra se detallen los pormenores de dicho encuentro, el protagonista renuncia a la comisión y posteriormente se hace pública la disolución de la misma.

El segundo de los elementos que juegan en contra de Quevedo tiene que ver con las sesiones psicoanalíticas que mantienen el protagonista y el presidente de la República, unas sesiones en las que se distorsiona la relación médico-paciente por el conflicto de intereses existente entre ambos. Aunque en un principio Quevedo se muestra reacio a consultar al presidente, la curiosidad le hace aceptar la propuesta, condicionada por una serie de cláusulas: la relación entre ambos será estrictamente profesional, el psicoanalista no está autorizado a grabar las sesiones o tomar notas y debe tratar a su paciente como a uno más; por su lado, Salinas de Gortari está obligado a acatar las órdenes de su médico y pagar sus honorarios al final de cada sesión, sin que ninguno de los dos pueda revelar ningún dato sobre el contenido de las mismas. El hecho de que Quevedo transgreda una de las normas, aquella que le impide transcribir lo que le cuenta su paciente, es un signo de la desconfianza mutua que caracteriza sus reuniones, como dictamina Quevedo: "me siento un tanto culpable, pero no soy estúpido y reconozco que estas páginas serán mi única protección en caso de que algo salga mal" (Volpi, 2003: 333). De hecho, con el paso de las sesiones, Quevedo es consciente de la inutilidad del análisis psicoanalítico, concebido como un juego en el que el presidente trata de seducirle o tenderle una trampa: "Es absurdo: lo cierto es que ni él pretende curarse ni yo tengo intenciones de ayudarlo. ¿Qué hacemos entonces? Jugamos una partida de ajedrez. Una especie de reto mental, un desafío. ¿Para qué? He ahí la pregunta clave" [477] (Volpi, 2003: 395). El debate moral y

[476] "El dinero compra cualquier cosa, excepto la libertad. Nos han dicho que algunos internos disfrutan de celdas individuales, que poseen televisores y equipos de sonido, aire acondicionado, libros y ropa de marca. Si uno paga el precio justo, es posible conseguir prostitutas caribeñas, vino español, caviar iraní. Y, como en cualquier comunidad civilizada, el sistema impositivo se halla muy desarrollado: los presos tienen la obligación de contribuir al sostenimiento de las instituciones en la sombra de esta sociedad en miniatura para poder recibir privilegios como la atención médica o la seguridad personal. La cárcel, como la locura, es una lente de aumento; reproduce y magnifica las taras de la normalidad. Igual que afuera, adentro hay ricos y pobres, afortunados y menesterosos, inteligentes y estúpidos… El único problema es que, a diferencia de lo que ocurre en el exterior, no existe la menor posibilidad de disentir". (Volpi, 2003: 425-426)

[477] Incluso Quevedo se atreve en ocasiones a mantener una conducta poco ética con el fin de ofender a su paciente: "No resisto la tentación de incordiarlo. Quizás no se trate de una actitud muy profesional –incluso

ético al que se ve sometido Quevedo le induce a reflexionar sobre la conveniencia de mantener el tratamiento psicoanalítico, que no es sino una farsa: "¿Qué dirían mis compañeros de ruta si supieran que visito regularmente a quien se supone que es mi peor enemigo? ¿Cómo les explicaría mi incongruencia? ¿Y cómo le haría entender a la opinión pública que es posible criticar el poder e intentar comprenderlo al mismo tiempo?" (Volpi, 2003: 418). Finalmente, Quevedo decide abandonar las sesiones y el presidente Salinas de Gortari le amenaza: "¿Debo ser yo quien le demuestre que la política es la continuación de la guerra por otros medios? […] Sólo recuerde que, como usted ha dicho, yo nunca olvido. Tómelo muy en cuenta" [478] (Volpi, 2003: 419).

La conspiración como estrategia política se encamina a "no sólo castigar a los delincuentes, sino [a] arrancarles cualquier sombra de prestigio, cualquier vestigio de honorabilidad" (Volpi, 2006: 129). En *La imaginación y el poder* Volpi traza las claves que nos permiten entender la conjura como una justificación política, cuya estrategia se basa en confundir a la opinión pública para atacar al sujeto en cuestión. Según esto, el conjurado no optará a defensa alguna porque no merece el beneficio de la duda, porque no revelará sus objetivos ni sus actividades. Según la versión institucional, el conjurado representa la ruina nacional al perseguir el caos y la confusión; se le considera un individuo perverso que trata de engañar a los demás, un parásito que pretende sembrar la desconfianza. Y si el conspirador es enemigo de la patria, la actitud del intelectual es doblemente peor: "confunde a los demás con sus palabras, supuestamente transparentes, cuando por debajo actúa en la clandestinidad como traidor; su mayor peligro radica, pues, en su capacidad para extender su influencia" (Volpi, 2006: 342).

Cuando Salinas de Gortari amenaza a Quevedo, en realidad le sitúa en el centro de una conjura semejante a la descrita por Volpi. Así pues, en el diario *Proceso* se publica un artículo, "Presidencia paga seis millones a Aníbal Quevedo", en el que se sugiere que la dimisión del psicoanalista de la citada comisión de investigación se produjo tras recibir seis millones de pesos por haber asesorado al presidente. En la noticia se aportan fotos de la entrada del protagonista a la residencia presidencial por la puerta de atrás, a altas horas de la noche, mientras que las relaciones entre el presidente y el intelectual, manifiesta su

---

soy un tanto infantil–, pero pocas veces he tenido la oportunidad de humillar a alguien tan poderoso. Es un placer al que no logro sustraerme". (Volpi, 2003: 365)

[478] Anteriormente, en una de sus cartas, Claire le había prevenido a Quevedo del carácter vengativo de Salinas de Gortari y la conveniencia de mantenerse alerta: "Y tampoco va a olvidar tus burlas, Aníbal, de eso puedes estar seguro. Quizás te salude con deferencia, te halague comentando uno te tus libros o incluso te pida algún consejo, pero aun así nunca te perdonará. El olvido no está en su naturaleza". (Volpi, 2003: 400-401)

enemistad pública, se describen ahora como "antinaturales, confusas, ambiguas, oscuras, tenebrosas e ilícitas" (Volpi, 2003: 443). Puesta en marcha la campaña de desprestigio en su contra[479], Quevedo se queja en su diario de la incomprensión de los demás y la indefensión en la que se encuentra, al mismo tiempo que confiesa hallarse en una encrucijada tras la renuncia a mantener las sesiones psicoanalíticas con el presidente, "pactar con él y traicionarme o resistir su ira hasta el final" (Volpi, 2003: 438)[480]:

> De pronto se revelan como almas puras, indignadas por mis turbias maniobras, cuando todo el mundo sabe que ellos han medrado con el poder desde hace décadas, que ellos se han aprovechado de sus conexiones políticas para obtener todo tipo de favores, que ellos cobran sueldos y compensaciones en varias secretarías de Estado y oficinas de gobierno a cambio de las notas que publican en los diarios. (Volpi, 2003: 437)

Como lectores, sabemos que las visitas de Quevedo a la residencia presidencial tienen una razón de ser exclusivamente médica, pero desatan toda una serie de comentarios sobre su naturaleza sospechosa; atado al secreto profesional, la imposibilidad del protagonista de esclarecer la confusión provoca su descrédito y es hostigado desde todos los frentes. En torno al protagonista, y en relación con la conjura, se desarrolla un debate que incide en dos puntos de vista, a favor y en contra del psicoanalista. Por ejemplo, Julio Aréchiga, uno de sus compañeros en la desaparecida comisión de investigación, descalifica a Quevedo y le acusa de dejarse sobornar por el gobierno con el fin de disolver dicha comisión. Defendiendo la postura contraria se sitúa Carlos Monsiváis, quien está convencido de la conspiración tramada contra Quevedo: "El gobierno intentó desacreditarlo y no descansó hasta verlo destruido. Su ánimo se quebró. Yo no puedo decir si en realidad mantenía una estrecha relación con el presidente, pero sí que Aníbal jamás se hubiese vendido. Aún pienso que fue víctima de una conjura tramada desde las más altas esferas del poder" (Volpi, 2003: 446). Josefa, al igual que Monsiváis, también defiende la existencia de una conjura para desprestigiar y hundir a Quevedo: "Lo acusaron de venderse al gobierno, de traicionar a sus lectores, de convertirse en uno más de los cortesanos del

[479] Josefa Ponce resume las consecuencias de tal campaña en la imagen pública de Quevedo: la "brutal cacería en su contra no tuvo empacho en acabar con su prestigio. Las instituciones represivas del Estado lo hostigaron hasta desquiciarlo… ¿Y sabe usted cómo reaccionaron sus colegas? En vez de defenderlo, se dedicaron a injuriarlo, plegándose a los designios del poder. Así de simple: la izquierda y la derecha se aliaron para dejarlo solo, a merced del presidente. El cabrón no descansó hasta verlo arruinado, vilipendiado, escarnecido". (Volpi, 2003: 435)

[480] En *La paz de los sepulcros* Volpi plantea la misma disyuntiva en el personaje Agustín Oropeza, solo que en este caso el periodista acepta el soborno del gobierno.

presidente… Siempre sucede lo mismo en este país: la verdad no importa, lo único que interesa son las conspiraciones, los rumores, los chismes baratos”[481] (Volpi, 2003: 453).

Puesta en marcha la conspiración contra Quevedo con el fin de desacreditarlo ante la opinión pública, Volpi utiliza la ironía como recurso para completar el amargo retrato del protagonista. Una vez se demuestra que no es posible mantener una actitud crítica hacia el poder y al mismo tiempo colaborar con él, toda la esfera pública, que antes lo había vilipendiado en la campaña de desprestigio organizada por el poder, se suma a los homenajes realizados para recordar la figura del que fuera uno de los iconos de la izquierda del país. Por ejemplo, al funeral asisten las principales personalidades del mundo intelectual mexicano, así como su enemigo y causante de su desgracia, el presidente del gobierno, que lo define como “uno de los hombres más valientes y honestos del país” (Volpi, 2003: 456). También se anuncia la publicación de las obras completas de Quevedo en el Fondo de Cultura Económica, ocho volúmenes a cargo de uno de sus detractores, Christopher Domínguez que, a la postre, es elegido como el nuevo jefe de redacción de *Tal Cual* por su directora, Josefa Ponce. De hecho, en la revista se decide cambiar la línea editorial, restarle páginas al tema político y aumentar las dedicadas al arte y la literatura con el fin de intentar “profesionalizar la crítica en nuestro país” (Volpi, 2003: 457). Asimismo, Josefa es la presidenta de la recién creada Fundación Quevedo, que administrará la biblioteca y los archivos del intelectual y contribuirá a la difusión y estudio de su obra y, por último, se anuncia la celebración del próximo coloquio “Octavio Paz y Aníbal Quevedo” y los ganadores del I Premio de Crítica de Arte Conceptual *Tal Cual*.

En definitiva, Volpi concluye el retrato de Quevedo –o más bien caricatura– mediante una despolitización de su legado que desvirtúa aún más si cabe su papel como intelectual, al mismo tiempo que deja abierta la cuestión sobre su colaboración con el poder, de forma que la novela arroja una visión desesperanzada de la realidad mexicana en la que la lógica del poder se erige como sistema totalitario en el que la disidencia no tiene

[481] Punto por punto, Josefa aporta una explicación de lo que le sucedió a Quevedo en su lucha contra el poder, de forma que su renuncia a la comisión no significó que dejara de reivindicar los derechos de los ciudadanos de Chiapas y, de hecho, el alzamiento zapatista de 1994 demostró que Quevedo tenía razón. De las reuniones con el presidente, Josefa destaca la labor profesional del intelectual, que jamás reveló ningún dato de las sesiones psicoanalíticas. Además, la confidente del psicoanalista denuncia a los compañeros y amigos de Aníbal, que lo abandonaron en el peor momento, sobre todo Claire[481], a quien Josefa mostró los archivos personales de Quevedo para que juzgase por ella misma su rectitud; en contra de lo que cabría suponer, Claire robó esos archivos y se los entregó a la prensa, sin que Josefa exponga los motivos que llevaron a la activista francesa a traicionar a Quevedo.

cabida[482]. De hecho, Roger A. Zapata indica que el enfrentamiento de Quevedo contra el gobierno mexicano se contextualiza en un escenario imposible "donde los mecanismos de dominación aparecen como algo irrevocable". (Zapata, 2004: 64). Si por medio de la revista *Tal Cual* Quevedo se proponía luchar por la libertad, Roger A. Zapata se pregunta cómo puede enfrentarse al poder permaneciendo fuera de él (Zapata, 2004: 64). La clave de esta respuesta reside, en mi opinión, en la estrecha relación que mantienen en la novela Aníbal Quevedo y Michel Foucault. Ambos simbolizan el ascenso y fracaso de la izquierda como forma de gobierno y de una postura crítica y comprometida que resulta inútil ante la lógica del poder. Son varias las situaciones a las que se enfrentan ambos personajes que demuestran esta tesis, como el triunfo de Mitterand en Francia en 1981, la primera vez que una coalición de izquierda alcanza la presidencia en la V República de Francia y se inicia un nuevo periodo que, desde la izquierda intelectual, significa una nueva relación entre el poder y los gobernados en la que la colaboración y la crítica tienen la posibilidad de coexistir sin que sean necesarias medidas represivas del Estado. Sin embargo, la decisión del gobierno francés de no intervenir en los enfrentamientos en Polonia decepciona a las bases de la izquierda tradicional, entre ellas Foucault y Quevedo, de forma que el triunfo electoral de Mitterrand sólo supone un cambio nominal en la presidencia, no una transformación de la forma de gobierno, una crítica que subyace en la novela desde su inicio. En este sentido, la situación que vive Quevedo en su enfrentamiento con el gobierno mexicano se resuelve necesariamente en su contra, porque su oposición motiva la represión del Estado y "sólo demuestra la imposibilidad de criticar al sistema sin participar de las estrategias del poder" (Zapata, 2004: 64).

Sobre el escenario literario Volpi sitúa dos ámbitos disímiles y abre una brecha entre Francia (y por ende Europa) y América Latina; Quevedo, que se mueve entre ambos mundos, trata de trasladar el pensamiento y las teorías europeas al continente hispanoamericano sin éxito alguno, sin ser consciente de la imposibilidad de adaptar una teoría a una realidad diferente. De ello, Moreno Pinaud[483] deduce que

> Esta distorsión fomentó una locura en toda Hispanoamérica, ya que la lucha contra la opresión se llevó a cabo simplificando y trasponiendo unas teorías europeas que no determinaban la realidad de América […]; por esto la demencia construyó una política irreal, una utopía simplista de una realidad heterogénea y de difícil comprensión. Los otros llegaron de Europa como nuevos conquistadores que con

[482] Roger A. Zapata indica que el enfrentamiento de Quevedo contra el gobierno mexicano se contextualiza en un escenario imposible "donde los mecanismos de dominación aparecen como algo irrevocable". (Zapata, 2004: 64).

[483] Moreno Pinaud, Jorge (2005), "Historia y Política en *El fin de la locura* de Jorge Volpi", Universidad Complutense de Madrid: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 31.

> su saber creyeron poder descubrir un nuevo mundo, pero se encontraron con uno muy viejo y ese saber no sirvió para poder cambiarlo. (Moreno Pinaud, 2005)

Esta reflexión conecta con los postestructuralistas franceses que actúan de modelos para Quevedo; señala Irene Fenoglio Limón[484] que la aparición de Lacan, Barthes, Althusser y Foucault en *El fin de la locura* se realiza en dos niveles, el primero más obvio por su inclusión en la trama como personajes ficticios, y el segundo mediante la estructuración que ellos mismos posibilitan de la historia novelesca. La incorporación de estos intelectuales en la obra permite mostrar "una cara desproblematizada y desencantada de estos teóricos con la revolución"[485] (Fenoglio, 2008: 66), como demuestra la serie de notas fúnebres que publica Quevedo en el último capítulo de la obra, cada una de las cuales incide en la relación mantenida por estos teóricos con la revolución misma, a saber, la insania, la enfermedad, el simulacro y el fracaso. De esta manera, diluyendo las fronteras entre ficción y realidad, Volpi se centra en aspectos biográficos concretos y "elude no sólo los efectos políticos que el pensamiento de éstos tuvo en el 68, sino también su influencia en la conformación del pensamiento occidental posterior"[486] (Fenoglio, 2008: 67). No obstante, Dieter Ingeschay considera que la obra carece de "tesis explícitamente políticas" (Ingeschay, 2008: 53) y que en realidad ficcionaliza los fracasos políticos de la izquierda. Para la crítica, concluir que *El fin de la locura* es una novela del fracaso "del comunismo, de las izquierdas, o *tout court* del siglo XX" (Ingeschay, 2008: 53) parece precipitado porque los personajes del mundo intelectual francés, Lacan, Althusser, Barthes y Foucault, fracasan como seres humanos[487] "pero no como representantes de sistemas

---

[484] Fenoglio Limón, Irene (2008), "'Ésa era, ay, la revolución': la teoría como desmontaje de la política en *El fin de la locura* de Jorge Volpi", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, nº 37, vol. 15, pp. 63-72.

[485] "Así, se ficcionaliza el rechazo de Barthes y Lacan hacia los estudiantes como si éste hubiese sido estricto y constante. A Althusser se le muestra pretextando su inestabilidad mental para esconderse de los estudiantes durante el mes de mayo francés […]. Foucault se muestra como un idealista que, en busca de experiencias límite y en el afán de no dejarse gobernar, se embarca en empresas fallidas, tales como la mencionada revolución iraní". (Fenoglio, 2008: 66)

[486] "Es, precisamente, el desenvolvimiento histórico, las fuerzas que entran en conflicto en la lucha de poderes, los discursos universalistas antagónicos propiciados por la ex-Unión Soviética y el mundo occidental, la guerra civil y las dictaduras militares de los años 80, el rápido desarrollo de la cultura de masas y la creación de los imperios de la comunicación, lo que está ausente en esta novela. Y es que en el fondo la novela parte de una premisa falsa: creer que el desarrollo histórico de América Latina fue decisivamente determinado por las ideas estructuralistas de los pensadores franceses. Las ideas y corrientes intelectuales, como le gustaría decir al crítico brasileño Roberto Schwarz, siempre están "fuera de lugar": se asimilan, se tuercen, se adaptan a una situación latinoamericana que nunca está bajo control. […] Pero quizás más problemático en esta novela sea la asunción de que los procesos sociales estén en última instancia determinados por la personalidad. Esta autoceguera es lograda arrojando por la borda retóricamente a la historia. Los efectos políticos y sociales tanto de la revuelta de París de mayo 68 como el proceso revolucionario en Cuba o Chile, pero también el autoritarismo neoliberal de Salinas de Gortari son explicados a través de las cualidades psicológicas de unos pocos personajes privilegiados". (Zapata, 2004: 66)

[487] "Althusser acabando como asesino, Lacan como persona de poca calidad humana, Barthes muerto en un accidente, Foucault muerto de SIDA". (Ingeschay, 2008: 53)

epistemológicos que inspiran y posibilitan el discurso intelectual y novelesco" (Ingeschay, 2008: 53). Creo que Ingeschay incurre en el error de desvincular a Quevedo del discurso político de la novela, puesto que encarna las teorías de los postestructuralistas franceses mencionados y sirve de nexo de unión de los diferentes niveles de lectura: el político, en el que se detalla el fracaso de la izquierda, el intelectual, en la propia labor desempeñada por Quevedo, y el amoroso, por su historia fallida con Claire.

Por eso la novela se configura como la memoria de un fracaso doble (o triple si consideramos el plano amoroso), el individual, correspondiente a Quevedo, y el histórico, el de todo un sistema ideológico cuya utopía resulta inalcanzable, como juzga Domínguez Michael en la novela, que aporta la clave interpretativa de la misma al vincular la locura con el ideal revolucionario, en un marco contextual general, y éste con el propio Aníbal Quevedo, cuya caída en desgracia coincide con el fin del comunismo y las utopías izquierdistas del siglo XX. Quevedo, paradigma del intelectual universal, ha demostrado que la voluntad de ser un *outsider* no se corresponde con la realidad y que en México, quizás como en cualquier otra parte, "sólo se puede ser intelectual crítico si se participa en alguna medida en las estrategias de poder" [488] (Volpi, 2003: 448). Por eso para Christopher Domínguez Michael el devenir histórico del siglo XX es una decepción, por la futilidad de la causa revolucionaria:

> Detrás de sus buenos deseos, su ansia de mejorar el mundo y su pasión por la utopía, siempre se ocultó una tentación totalitaria. Siempre. Cada vez que la izquierda se aproximó al poder, fuese por vías democráticas o revolucionarias, demostró su incapacidad para gobernar, sus taras ideológicas y su tendencia hacia la corrupción. (Volpi, 2003: 449)

En resumen, la novela que más abiertamente plantea el tema del poder es *El fin de la locura*, cuyo protagonista simboliza el auge y la caída de todo un sistema de pensamiento, la izquierda revolucionaria, que se revela como una forma más de poder. Gracias a este personaje, Volpi analiza los diferentes escenarios de la izquierda, sus ideólogos y teorías, sus prácticas y su contenido utópico para concluir con un doble fracaso, personal e histórico. De esta manera, Aníbal Quevedo se posiciona al principio de la revolución de mayo del 68 en contra de los estudiantes que tomaban las calles; a través de Claire se adentra en los estresijos del movimiento y por amor hacia ella se convierte en

[488] "Únicamente quien conoce los entretelones del sistema –y quien se aprovecha de sus beneficios– cuenta con las armas necesarias para mostrarse como un rebelde y ser tomado en serio por la opinión pública. Los auténticos *outsiders*, los verdaderos iluminados no tienen cabida en nuestra sociedad: a la larga se convierten en enemigos públicos, en caudillos, en dictadores, en guerrilleros o, en el peor de los casos, en simples criminales". (Volpi, 2003: 448)

fiel seguidor de la revolución. En una primera etapa formativa realiza múltiples actos reivindicativos pero desde un primer momento Volpi tiñe su actuación de una doble moral que llena de incertidumbre la novela, porque unas veces se muestra como un intelectual comprometido y en otras manifiesta un vacío ideológico más que notorio. En una segunda etapa activista, Quevedo se desplaza a escenarios paradigmáticos como Cuba y Chile, en los que se insiste en el necesario compromiso de los intelectuales, a menudo no con la sociedad que representan, sino con figuras autoritarias como Fidel Castro, cuya lectura política no deja lugar a la disensión. Por último, Quevedo abandona el activismo por una actitud más reflexiva y crítica al convertirse en intelectual de izquierda en México. En esta etapa Volpi analiza el poder desde dos puntos de vista diferentes al reflejar las continuas contiendas en la esfera cultural, entre aquellos que son fieles a los dictados del Gobierno y los que mantienen su neutralidad. Pero por otro lado el escritor mexicano expone ciertas prácticas represivas que acaban con la reputación del protagonista, como la conspiración que confunde, distorsiona e impide que la víctima dé su propia versión. Con este retrato de la izquierda, Volpi concluye con su desencanto, con el abismo que separa los discursos teóricos con la puesta en práctica de sus ideales (por eso los postestructuralistas son representados desde el fracaso), con las diferencias insalvables en lugares tan disímiles como Europa e Hispanoamérica y una quiebra de los valores revolucionarios que hace sucumbir a Aníbal Quevedo y toda la izquierda como ideología.

3.4. *No será la Tierra*: la economía liberal y la antiglobalización.

En *No será la Tierra* existe una trama argumental que se vincula con el devenir histórico del siglo XX, sobre todo con las causas de la política neoliberal y la era de la globalización, en especial, el activismo y los movimientos antisistema. Esta temática, como la propiamente histórica, está unida en la obra literaria de Volpi a una crítica hacia los sistemas culturales y sociales del ser humano, sobre todo los vinculados a la dialéctica individuo/poder influenciada por las teorías de Michel Foucault. En mi opinión, Volpi, al mismo tiempo que utiliza la causa antisistema como vehículo reivindicativo de la ideología antiglobalización, que aboga por la igualdad del ser humano y el respeto por la naturaleza, también resalta su carácter utópico, al igual que las contradicciones en las que incurren con sus actividades. Allison Moore, personaje paradigmático del activismo revolucionario en la novela, introduce el punto de vista que pone de manifiesto las cuestiones que he planteado y que trataré de esbozar en este apartado, en el que abordaré la rivalidad fraternal entre ella y su hermana Jennifer como estímulo que impulsa su participación en los movimientos antisistema, en las principales organizaciones no gubernamentales y en un lugar tan emblemático como la franja de Gaza del conflicto político palestino-israelí.

El personaje de Allison en la novela actúa de contrapunto en un mundo burgués y acomodado, ejemplo de la economía liberal, representado por su padre, el senador Edgar Moore, y sobre todo por su hermana Jennifer, alta funcionaria del FMI. Ambas hermanas estudiaron en la selecta Escuela Secundaria para Señoritas de Filadelfia[489], pero la formación subversiva de Allison comenzó tras conocer a su compañera Susan[490]: "Soy anarquista, le dijo Susan a modo de presentación. ¿Anarquista? Sí, tonta, y a continuación le entregó una de sus obras favoritas, una recopilación de discursos de Lucy Parsons, publicada en 1910" (Volpi, 2006: 92). La referencia a Lucy Parsons remite a la lucha anarquista y al movimiento obrero de finales del siglo XIX y principios del XX, en los que

[489] En la novela Volpi señala la exclusividad de la escuela: "El senador Moore siempre quiso que sus hijas se educaran allí. Como su esposa olvidó la fecha de las inscripciones, él mismo intervino para que la directora, la señorita Connolly, permitiese el ingreso tardío de Jennifer. Con Allison no hubo necesidad: la Secundaria para Señoritas de Filadelfia estaba inscrita en su destino. Para la más joven de las Moore fue una pesadilla; además de ser la sombra de su hermana, debía soportar unas reglas de conducta heredadas del siglo XIX. Al principio su timidez le impidió confrontar a sus maestras –le gustaba acercarse a los límites pero sin arriesgar sus notas–, pero al final ya no contenía su asco. Hasta ese momento sus profesoras habían deplorado que careciese del tesón de su familia, si bien apreciaban su carácter sincero y expansivo, en apariencia menos agreste que el de Jennifer". (Volpi, 2006: 91-92)

[490] "Adoptada por una familia de comerciantes, su amiga no se parecía a las demás chicas de su clase. Era gorda, malencarada y ruda, no se preocupaba por su apariencia y no hacía más que leer gruesos volúmenes de autores inverosímiles (adquiridos en una oscura librería del centro). Allison superó la repugnancia que le causaban sus zapatos lodosos y sus uñas mordisqueadas: aquella extraterrestre le intrigaba". (Volpi, 2006: 92)

tanto ella como su marido Albert[491] fueron figuras notables. Al entrar en contacto con los escritos y las proclamas anarquistas, al comprobar "el heroísmo y el compromiso de esa pareja frente a la frivolidad que la rodeaba" (Volpi, 2006: 93), Allison sufre una crisis personal de corte existencial que determina su vida, no solo por darse cuenta de su posición privilegiada en el mundo, sino porque precisamente esa ventaja social está sustentada por la desigualdad reinante. A partir de este instante, que marca un punto de inflexión en la vida de Allison, la joven se desdobla entre el querer ser y su realidad como alumna de la Escuela de Señoritas e hija del senador Moore:

> Además de estudiar con esmero las obras que Susan le recomendaba –el anarquismo se convirtió en su secreto–, Allison comenzó a leer los periódicos y a interesarse por los noticieros de la radio. Las dos amigas convirtieron la Biblioteca Pública de Filadelfia en su cuartel; a la salida del colegio se instalaban en sus largas galerías y se dedicaban a memorizar historias de héroes y villanos. Mientras sus compañeras admiraban a los Beatles o se regocijaban con *Hechizada*, ellas se creían continuadoras de Tom Paine, de Bakunin y del Che. No tardaron en darse cuenta de que, si en verdad querían cambiar el mundo, tenían que oponerse a la guerra de Vietnam. (Allison en ningún momento recordó su condición de hija del senador Moore, uno de los principales instigadores de la intervención en el sudeste asiático). (Volpi, 2006: 93)

En los años sesenta, la guerra de Vietnam se reveló como un acontecimiento de enorme relevancia social y política en el ámbito internacional, como recuerda Volpi en *La imaginación y el poder* (2006): "En ella parecieron conjuntarse, más que las pugnas y las emociones de la guerra fría, las desavenencias y contradicciones de toda una época" (Volpi, 2006: 105). En Estados Unidos se abrió un fuerte debate acerca de los propósitos de la contienda, con la protesta de la clase intelectual y el conflicto civil que generó, sobre todo entre la población joven. En este contexto podemos situar la creación del YIP, Youth International Party, que dio lugar a la denominación yippie, a cargo de Abbie Hoffman, Tom Hayden y Jerry Rubin en 1967 con el objetivo de "dar una orientación política a la protesta antibélica" (Volpi, 2006: 107). Esta clase de movimientos reivindicativos hunde sus raíces en la llamada contracultura americana, caracterizada por la crítica social y la indiferencia política de grupos como la generación *beat*, surgida en los años 50 tras finalizar la Segunda Guerra Mundial; al parecer fue Jack Kerouac quien inventó el término en 1948 del vocabulario del mundo del jazz y del tráfico de drogas y el que retrató en su novela *En el camino* (1957) "el entorno en el que se desenvolvían estos jóvenes: el destino al garete, la falta de oportunidades, la indiferencia y oposición de los jóvenes a un mundo

[491] Albert Parsons fue uno de los implicados en la Revuelta de Haymarket el 4 de mayo de 1886, una protesta que defendía la jornada laboral de ocho horas diarias y que dio lugar a la instauración de la fecha del 1 de mayo como Día Mundial del Trabajo.

burgués que ya no les pertenecía" (Volpi, 2006: 108). De esta manera, la libertad y las drogas corren paralelas a los símbolos musicales de la época, con el nacimiento del rock and roll[492], de Elvis o los Beatles, que actuaban como referentes culturales de toda una generación de jóvenes. Precisamente la experimentación con las drogas dio lugar a un movimiento clave en la historia de la contracultura de los 60, los hippies[493], que aportaron una nota de color y vitalidad a la actitud reaccionaria de estos grupos. Mediante la utilización de símbolos propios aglutinaron el carácter contracultural internacional y se opusieron a los valores tradicionales imperantes en la época[494]. Además, la repercusión internacional de la guerra de Vietnam se incrementó por la interactuación del medio televisivo que, por primera vez, convirtió un suceso de esas magnitudes en una realidad cotidiana, de suerte que "no es lo mismo *mirar* la muerte que saber de ella, *presenciar* el horror diario que escucharlo o leerlo" (Volpi, 2006: 117), particularidad que le confiere a Vietnam el primer escenario bélico con una fuerte oposición internacional y que Volpi sitúa en la encrucijada vital del personaje que nos ocupa de *No será la Tierra*.

En este contexto histórico, la formación de Allison, gracias a la colaboración de Susan, se completa con *La función del orgasmo* de Wilhelm Reich[495], *La tragedia de la emancipación de la mujer*, de Emma Goldman o *Pan sobre las aguas* de Rose Pesotta. Si por algo resulta importante Wilhelm Reich para la exégesis textual sobre Allison Moore es por su acercamiento al marxismo y a las teorías socialistas; en obras como *La revolución sexual* y *Psicología de masas del fascismo*, Reich expone que la mayor parte de la población padece trastornos psicopatológicos evidentes en la represión sexual, motivados por la acción de la clase dominante sobre otra que actúa de forma pasiva. Para Reich el capitalismo constituye una forma política que va en contra del bienestar de la salud mental

[492] Al parecer el término procede del ambiente de su precedente más inmediato, el *rhythm and blues*, y significa intercambio sexual.

[493] Los beatniks se denominaban a sí mismos *hipsters*, proveniente a su vez de la expresión "to be on the hip", estar bajo los efectos de las drogas, que originó el nombre de *hippie*.

[494] En México, país que analiza Volpi en el citado ensayo, el movimiento hippie fue copiado por los jóvenes de clase alta, en primer lugar, y después traspasó a las capas medias y bajas, de suerte que contribuye a crear un debate acerca de la naturaleza del movimiento en el país hispanoamericano, caracterizado, una vez más, por la cuestión de la identidad: ¿se trata de una copia de un modelo extranjero o estamos ante un movimiento que ha aportado sus elementos autóctonos y ha adquirido unas características personales e identitarias únicas? En cualquier caso, con la etiqueta de *xipitecas* hablamos de la variante hippie en México, con tres particularidades que se convirtieron en símbolos que se oponían a la sociedad tradicional de entonces: el pelo largo, las minifaldas y el consumo de drogas.

[495] En concreto, la referencia a Reich pone de manifiesto la atracción de Allison hacia una personalidad compleja y controvertida, la de un investigador y médico dedicado a la psiquiatría y el psicoanálisis, perseguido por la radicalidad de sus teorías por los dos bandos enfrentados durante la Segunda Guerra Mundial, el régimen nazi y los Estados Unidos. Cercano a Freud, fue uno de sus discípulos más brillantes y se interesó, sobre todo, por sus teorías acerca de la sexualidad, hasta que con posterioridad se distanció de su maestro y formaron escuelas psicoanalíticas diferentes.

de la población, de suerte que aboga por la abolición de la sociedad de clases, no mediante una adaptación a la realidad, como sostenía Freud, sino transformándola, tesis que se vincula al pensamiento marxista y que, a la postre, influirá en la ideología de la joven Moore. Por otra parte, la lectura de los textos de Emma Goldman y Rose Pesotta indica el inconformismo de Allison con la educación recibida en la escuela elegida por su padre, una institución que, como se describe en la novela, "desde 1848 formaba con orgullo a las madres y esposas de la ciudad" (Volpi, 2006: 91), descripción que evidencia una cultura patriarcal que Goldman[496], anarquista de origen lituano, trataba de cambiar desde finales del XIX y principios del XX, como demuestra el título del texto citado, que defiende una emancipación de la mujer que vaya mucho más allá de ciertas conquistas sociales[497]:

> La salvación estriba en una enérgica marcha hacia un futuro cada vez más radiante. Necesitamos que cada vez sea más intenso el desdén, el desprecio, la indiferencia contra las antiguas tradiciones y los viejos hábitos. El movimiento emancipacionista ha dado apenas el primer paso en este sentido. Es de esperar que reúna sus fuerzas para dar otro. El derecho del voto, de la igualdad de los derechos civiles, pueden ser conquistas valiosas; pero la verdadera emancipación no empieza en los parlamentos, ni en las urnas. Empieza en el alma de la mujer. La historia nos cuenta que las clases oprimidas conquistaron su verdadera libertad, arrancándosela a sus amos en una serie de esfuerzos. Es necesario que la mujer se grabe en la memoria esa enseñanza y que comprenda que tendrá toda la libertad que sus mismos esfuerzos alcancen a obtener. Es por eso mucho más importante que comience con su regeneración interna, cortando el lazo del peso de los prejuicios, tradiciones y costumbres rutinarias. La demanda para poseer iguales derechos en todas las profesiones de la vida contemporánea es justa; pero, después de todo, el derecho más vital es el de poder amar y ser amada. (Goldman, 2010)

Al margen de la formación de Allison en las teorías feministas, las menciones de Chomsky, Tom Paine, Bakunin o el Che completan la educación anarquista y reaccionaria de la joven y forjan su carácter y su pensamiento. Una característica común en los personajes históricos citados es su activismo ligado a sus escritos y teorías, como demuestran las organizaciones, manifestaciones, protestas, guerrillas y encarcelamientos

[496] Goldman, Emma (2010), "La tragedia de la emancipación de la mujer", *Marxists Internet Archive*.

[497] Goldman no solo ha promovido la libertad de la mujer, sino que también ha sido crítica con los primeros movimientos de emancipación: "La gran limitación de miras del movimiento emancipacionista de la actualidad, reside en su artificial estiramiento y en la mezquina respetabilidad con que se reviste, lo que produce un vacío en el alma de la mujer, no permitiéndole satisfacer sus más naturales ansias. Una vez hice notar que parecía existir una más estrecha relación entre la madre de corte antiguo, el ama de casa siempre alerta, velando por la felicidad de sus pequeños y el bienestar de los suyos, y la verdadera mujer moderna, que con la mayoría de las emancipadas. Estas discípulas de la emancipación depurada, clamaron contra mi heterodoxia y me declararon buena para la hoguera. Su ciego celo no les dejó ver que mi comparación entre lo viejo y lo nuevo tendía solamente a probar que un buen número de nuestras abuelas tenían más sangre en las venas, mucho más humor e ingenio, y algunas poseían en alto grado naturalidad, sentimientos bondadosos y sencillez, más que la mayoría de nuestras profesionales emancipadas que llenan las aulas de los colegios, las universidades y las oficinas. Esto después de todo no significa el deseo de retornar al pasado, ni relegar a la mujer a su antigua esfera, la cocina y al amamantamiento de las crías". (Goldman, 2010)

presentes en la práctica mayoría de las biografías de todos ellos. Allison y su compañera Susan, al igual que sus modelos, dejan a un lado la lectura, buscan expresar su inconformismo mediante la acción, al igual que hiciera otro de los personajes de Volpi, Aníbal Quevedo, en *El fin de la locura*, quien oscila entre una postura teórica o la conveniencia de convertirse en un hombre de acción dentro de la izquierda revolucionaria que él mismo representa.

Allison y Susan tienen acceso en la biblioteca pública a un manual que explica el proceso para elaborar un cóctel molotov con el objetivo de lanzarlo en la "Escuela Secundaria para Señoritas de Filadelfia, modelo del poder autoritario" (Volpi, 2006: 93). Conscientes incluso de la gravedad y las posibles consecuencias de su acto, en una especie de "ritual iniciático" o "juramento *scout*", ambas jóvenes sellan su mutua lealtad y el 15 de abril de 1965 lanzan cuatro bombas molotov en los jardines del colegio, que ellas equiparaban a un "complejo bélico-industrial" (Volpi, 2006: 93). A pesar del pequeño incendio, extinguido sin mayores consecuencias, se suspenden las clases y se suscitan todo tipo de sospechas acerca de la identidad de los responsables del atentado, pero Allison y Susan van más allá y reivindican su acto en un *Manifiesto contra la Guerra* enviado a la directora del centro, "donde resumían sus anhelos de paz y su oposición a la barbarie cometida en Vietman, 'por jóvenes como nosotras'" (Volpi, 2006: 94). Finalmente, la directora reconoce la letra de Allison que, gracias a la poderosa influencia de su padre, logra evitar la expulsión del centro, no así Susan que, en cierta forma, corre la peor suerte y en ella recae la culpa por lo sucedido, como demuestran las siguientes opiniones vertidas por la directora en la entrevista que mantiene con el senador Moore: "ha sido culpa de esa compañera suya, Susan Anderson. Nunca nos gustó esa muchacha, el Estado nos obliga a aceptar todo tipo de personas", "Allison es una buena chica que se ha dejado llevar por las malas influencias" o "esa muchacha no tiene remedio" (Volpi, 2006: 94). Las consecuencias para Allison, obligada a traicionar a su amiga y a disculparse delante de todo el colegio, son el deterioro de la relación y el afecto de su padre, lo cual determina su destino al margen de su familia, de su educación y de la clase social en la que, por nacimiento, le ha tocado vivir:

> Allison no perdió el cariño del senador, sino algo más valioso e indefinible. Él siempre le dijo que la había perdonado, pero nunca volvió a mirarla como antes (nunca volvió a mirarla como a Jennifer). Incapaz de soportar esta callada decepción, Allison se las ingenió para que la señorita Connolly la expulsase unos meses después de modo irreversible. La Escuela Secundaria para Señoritas de Filadelfia quedó a sus espaldas, y esta vez a su padre ni siquiera se le ocurrió intervenir a su favor. (Volpi, 2006: 95)

Tras este momento iniciático, en la escuela estatal Allison afianza su enfrentamiento contra la figura paterna, que encarna el poder y la opresión desde una óptica personal y familiar y que, en cierta forma, resulta ser una lucha traumática por la cercanía que conlleva. Durante esa época la joven experimenta con drogas como el éxtasis y tiene sus primeras relaciones sexuales: "Su padre la había obligado a abandonar el universo protegido de su infancia, él tenía la culpa de su extravío. Ahora no le quedaba otro remedio que comportarse como sus nuevos compañeros, volverse más rebelde, agresiva e insolente que ellos: sólo así lograría sobrevivir"[498] (Volpi, 2006: 103). Finalmente, tras graduarse en 1967, estudia economía durante un par de años en la Universidad Estatal de Pennsylvania, pero la abandona para centrarse en su activismo contra la guerra de Vietnam y al "convertirse en una de las organizadoras de la gran marcha de protesta de principios de 1970. Para entonces su padre llevaba un año muerto. Nadie lo lloró tanto como ella" (Volpi, 2006: 104).

3.4.1. Allison Moore y los movimientos antisistema.

Una vez analizado el contexto formativo en el que se desenvuelve Allison como símbolo de la lucha antisistema, en su experiencia vital son determinantes los movimientos antiglobalización como contrapunto de un poder hegemónico representado por el capitalismo de la era neoliberal. De esta manera Volpi integra microhistoria y macrohistoria al situar a su personaje en los principales hitos que marcan el destino del fenómeno de la antiglobalización, toda una contracultura política que se desarrolla a lo largo del siglo XX. Afirma Jaime Pastor[499] que estos movimientos sociales son una consecuencia de las "condiciones de conflicto para convertirse en un desafío a las autoridades o poderes a través de una acción colectiva, no institucionalizada, con la

[498] La crisis de identidad que sufre Allison se acrecienta con el abismo que le separa de su padre, sobre todo por encontrarse en una búsqueda personal que la aleja del mundo en el que ha sido educada, al ser consciente de la desigualdad que su posición social conlleva y de la decepción que su postura vital provoca en su padre. Desafío tras desafío, el senador Moore sentencia el destino de su hija: "Si Allison seguía comportándose así, nunca sería nadie. Ése sería su destino: *ser nadie*" (Volpi, 2006: 103). Finalmente, ante el carácter contestatario de su hija, el senador Moore la obliga a visitar a un psicoanalista, el Dr. Farber, cuya descripción esconde una crítica hacia la práctica psicoanalítica y los numerosos seguidores de Freud: "El Dr. Farber resultó ser un californiano obeso y lampiño que no se parecía a Sigmund Freud. El psicoanalista se limitaba a escucharla, le pedía que precisara algunos detalles de su relato –en especial de contenido sexual– y la despedía con un abrazo poco ortodoxo. Ella nunca percibió mejoría alguna, su carácter continuó tan impulsivo como de costumbre y las tensiones con su padre no disminuyeron. Acaso lo único significativo fue la paulatina erosión de su timidez; si algo podría agradecerle al Dr. Farber era haberle proporcionado el valor para decir lo que pensaba, como si aquellas sesiones en realidad hubiesen sido un curso de expresión oral". (Volpi, 2006: 104)

[499] Pastor, Jaime (2002), *Qué son los movimientos antiglobalización*, Barcelona: RBA Libros.

intención de promover cambios y en la que participa un número de personas significativo" (Pastor, 2002: 15). En la dialéctica individuo/poder como temática esencial de la *Trilogía*, me interesa el concepto de desafío que implica la antiglobalización como epifenómeno social, del que Allison es fiel seguidora. Para que surja esta respuesta colectiva, se identifican en el panorama político económico actual una serie de factores que contribuyen a explicar lo que se entiende por globalización, como el aumento notable de mercados globales gracias al avance tecnocientífico, el desarrollo de las grandes multinacionales que, en la actualidad, han formado lo que Pastor denomina "un oligopolio mundial"[500] (Pastor, 2002: 18), la generalización de políticas macroeconómicas bajo el amparo del neoliberalismo o la problemática subyacente a esta dinámica económica, la desregulación de las actividades económicas[501] que, en los años noventa, desarrolla una burbuja financiera basada en la especulación de diversos capitales[502]. Pero este sistema, en el que se encuentra Allison, encierra una paradoja, puesto que presume de un sólido mercado global que dirige la "concentración tecnológica, de saberes y de sectores estratégicos"

[500] Las prácticas de algunas de estas empresas han sido denunciadas en las campañas internacionales en contra de sus grandes marcas, como Nestlé, por vender leche adulterada a países en desarrollo, o Nike, por utilizar subcontratas en dichas naciones y emplear a mujeres y niños en condiciones laborales cercanas a la esclavitud; las mismas reivindicaciones sufrieron las empresas de Citygroup, *holding* financiero que incluye marcas tan conocidas como Starbucks o McDonald´s.

[501] En este sentido, surge una serie de organismos internacionales que tratan de dirigir el entramado económico para alcanzar cierta homogeneización de las políticas macroeconómicas, una práctica que se corresponde con el neoliberalismo. En concreto, Pastor señala "un mayor protagonismo de instituciones y organizaciones interestatales o intergubernamentales como el Fondo Monetario Internacional (FMI), el Banco Mundial (BM) o, más recientemente, la Organización Mundial del Comercio (OMC); sin olvidar tampoco a las reuniones de coordinación de gobiernos de las grandes potencias en el G 7+1 (Estados Unidos, Canadá, Francia, Reino Unido de Gran Bretaña, Alemania, Italia y Japón más Rusia) o el papel que juega la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE)" (Pastor, 2002: 20). Aunque actualmente el denominado G8 ha incluido a Rusia como miembro de pleno derecho, Pastor señala los principales organismos financieros que controlan la economía global. Asimismo, debemos tener en cuenta en la exégesis textual de *No será la Tierra* que Jennifer Moore, que en la novela ejerce de contrapunto de su hermana Allison, es una de las principales funcionarias del FMI, encargada incluso de la desmembración económica de Rusia tras la caída de la URSS y su inclusión en una economía de mercado. No obstante, además de la dimensión político-económica, también se debe tener en cuenta en este escenario la participación del eje político-militar de organizaciones como la OTAN. Este tipo de instituciones, así como las principales potencias económicas mundiales, es decisivo para el desarrollo de la globalización, al margen de la influencia de las innovaciones técnicas, precisamente por su papel interesado en controlar el flujo de capitales de la mayoría de los estados miembros. Estas prácticas económicas, caracterizadas por la libertad mercantil, han configurado un centro financiero, característico de los llamados países occidentales o del Primer Mundo que, paradójicamente, ha impuesto severos controles proteccionistas a los productos de países con un nivel de desarrollo menor, concluye Pastor: "Las consecuencias de este 'doble rasero' se han ido expresando en un aumento creciente del endeudamiento externo de la mayoría de esos países dependientes (a medida que se hizo inviable su anterior estrategia de sustitución de importaciones), que no logran salir de un 'círculo vicioso' generador de un potencial de malestar social también creciente". (Pastor, 2002: 23)

[502] "La posibilidad de realizar operaciones que buscan conseguir una ganancia especulativa beneficiándose de las variaciones de los tipos de cambio, de los tipos de interés, de las primas de riesgo y de los descuentos, ha facilitado el desarrollo de lo que algunos llaman 'burbuja financiera'. En ese clima general hemos visto también el peso creciente de los inversores institucionales –agencias de seguros, fondos de pensiones, organismos de inversiones colectivas–, que han entrado en ese mercado, acumulando así una enorme riqueza, alejada generalmente de la economía productiva". (Pastor, 2002: 19)

(Pastor, 2002: 23), pero cuyo reverso es "un contexto contradictorio de integración, fragmentación y exclusión sociales y espaciales que aumentan las desigualdades a escala también global y en el interior de cada uno de los países" (Pastor, 2002: 23)[503].

Según Carlos Taibo[504] la protesta antisistema nace como una contestación a la economía global, caracterizada por la obtención de beneficios a la par que genera una desigualdad creciente; supone una reacción al endurecimiento de las condiciones laborales de los asalariados y reacciona contra la connivencia de las instituciones político-económicas y las grandes multinacionales; defiende los derechos de las minorías y se opone al belicismo de la expansión capitalista; y finalmente, critica a la izquierda tradicional porque sus partidos representativos pertenecen a la lógica del sistema, los sindicatos ya no poseen su fuerza reivindicativa e, incluso, ciertas organizaciones no gubernamentales no han cumplido con las expectativas creadas.

En este sentido, descrito el escenario en el que se contextualiza el movimiento antiglobalización y los factores político-económicos que contribuyen a darle forma, Taibo indica tres antecedentes que prefiguran el nacimiento antisistema en 1999, en Seattle, como consecuencia de la Organización Mundial del Comercio, tres antecedentes que además aparecen en la obra literaria de Jorge Volpi: mayo del 68 francés, movimientos sociales de índole feminista, ecologista o pacifista y el alzamiento zapatista en Chiapas en 1994:

---

[503] Las raíces de esta desigualdad se encuentran en la década de los 70, en la que se produce una desaceleración económica tras el crecimiento que sucedió a la Segunda Guerra Mundial. Surge la necesidad de redefinir la economía en lo que se conoce como el Consenso de Washington, término acuñado por John Williamson, que consiste en una serie de medidas en el seno de un nuevo contexto en el que se desarrollan el neoliberalismo y la globalización, como la liberalización financiera y comercial plena, el control del gasto público, la bajada de impuestos para favorecer la entrada de capital privado y la privatización de empresas estatales y servicios públicos. Asimismo, la reorganización del modelo de producción para reducir el coste laboral provoca una mayor desigualdad social entre la clase obrera, y no solo eso, las consecuencias inmediatas de este plan económico se traducen en el aumento de la deuda externa de las economías emergentes de los países periféricos que, a su vez, está motivado por los ajustes impuestos por el FMI y el BM como requisito imprescindible para la concesión de préstamos y ayudas. De ahí las sucesivas oleadas migratorias a los países del hemisferio norte u otros países vecinos, así como la creciente desigualdad en cuanto a los diferentes grados de bienestar que ocasionan: paro, precariedad laboral y disminución de derechos sociales. En 1989 se abre una nueva fase en el devenir político-económico mundial con la caída del bloque soviético y su reinserción en la economía global, junto con China. Sin embargo, las medidas de ajuste no se ven respaldadas por un crecimiento económico manifiesto; antes bien, los diferentes países se ven sacudidos por sucesivas crisis en las que intervienen especulaciones bursátiles, las propias medidas promovidas por el FMI y la creciente virtualidad de la actividad económica, no solo para evitar riesgos, sino también para eludir el control estatal. De esta forma, se revisa el Consenso de Washington mediante una tímida regulación del sistema financiero y la actuación de ONG´s para mitigar la pobreza creciente, aunque todo ello no evita la sobreproducción mundial y la disminución de la demanda, consecuencia lógica de una recesión económica que estalla finalmente en el siglo XXI y cuyos efectos en la población mundial requieren un cambio estructural en los sistemas financieros y en los mecanismos de control de los mismos.

[504] Taibo, Carlos (2007), *Movimientos antiglobalización. ¿Qué son? ¿Qué quieren? ¿Qué hacen?*, Madrid: Los libros de la catarata.

- Según Volpi, mayo del 68[505] supone un hito en el movimiento estudiantil por las múltiples protestas globales que ponían en solfa el conflicto generacional ocasionado por el ansia de la libertad en oposición del autoritarismo de los gobiernos tradicionales y señala varias causas que dieron lugar a la revolución juvenil en los sesenta: "la relativa abundancia económica de la posguerra, el renovado interés por la espiritualidad, la expansión de los sistemas universitarios, la deshumanización tecnológica, la influencia de ídolos pop y de algunos pensadores –de los Beatles a Marcuse–, la brecha entre padres e hijos y, desde luego, la oposición a la guerra de Vietnam" (Volpi, 2006: 154). Aunque el 68 francés vertebra la temática de *El fin de la locura*, en *La imaginación y el poder* Volpi analiza las consecuencias de las revueltas en tres escenarios diferentes, Europa occidental, Estados Unidos y Europa del Este, con especial atención a Francia, de la que realiza una cronología de los sucesos de mayo que llevaron al enfrentamiento entre el gobierno francés y los estudiantes. El caso de Europa del Este refleja una paradoja respecto a las revueltas estudiantiles, a juzgar por la primavera de Praga y los acontecimientos del pacto de Varsovia, y es la coincidencia del auge de la rebelión juvenil internacional y el fin de una época, la del comunismo, en un momento en el que la lucha socialista está en boga y el poder de Estados Unidos se ve menoscabado desde dentro y desde fuera, de forma que 1968 supone el fin de la guerra fría.

[505] Entre mayo del 68 y las movilizaciones de la década de los 90 existen ciertas similitudes y diferencias. Entre las primeras encontramos cuestiones generales, como la identificación de los problemas existentes, así como las posibles soluciones a los mismos "con una crítica visible, siempre, de la *izquierda tradicional*" (Taibo, 2007: 49), señala Taibo. Sin embargo, el contexto en el que se desarrollan ha variado sustancialmente, en primer lugar porque nos encontramos en una fase de estancamiento de la economía global, una vez se han logrado los objetivos proyectados mediante los diferentes sistemas económicos, también por la pérdida de la esencia de esa izquierda política que, como nos recuerda el ensayista, pertenece a un sistema de gobierno sin la capacidad crítica de antaño; por último, Taibo manifiesta que no existe ningún conflicto bélico de características similares a Vietnam que ampare a los nuevos movimientos, aunque muchos consideren que la guerra de Iraq actúa como tal. En mi opinión, esta diferencia no es válida porque considero que la actitud beligerante del expansionismo capitalista constituye un foco de crítica y oposición permanente para los grupos antisistema y, además, fue una de las causas señaladas por el propio Taibo que dieron lugar al nacimiento de estas movilizaciones. Aun así, sintetizo la contraposición entre el mayo del 68 y las propuestas de los 90 mediante una referencia que Taibo realiza sobre las opiniones vertidas por K. Fortin: "Al margen de lo anterior –e invoquemos ahora una visión discutible de los hechos–, 'aunque los dos movimientos tienen semejanzas, son en el fondo diversos. Si el mayo de 1968 fue un movimiento cultural, el actual tiene un cariz ético-moral. Mientras el primero incidió directamente sobre las formas de autoridad y, a través de ellas, sobre los valores y los estilos de vida, el segundo promueve el reconocimiento de derechos. Esta diferencia da razón del hecho de que, mientras el de 1968 fue un movimiento de base generacional, el *pueblo de Seattle* muestra un carácter intergeneracional, si bien con una comprensible mayoría juvenil. […] Ambos se oponen a los sistemas de control que limitan la autorrealización y el autogobierno. Pero si el primero contestó ante todo el control social –y el poder económico como forma de éste–, el segundo hace de la denuncia del control económico-financiero su objetivo primero. Sensibles ambos a las desigualdades sociales, interpretan su significado de forma diversa. Mientras en 1968 se expresaba la equidad como igualdad, esto es, como reducción de las diferencias, entre el *pueblo de Seattle* prevalece una visión de la equidad como reconocimiento de la diversidad'". (Taibo, 2007: 50)

▪ El segundo de los antecedentes de la antiglobalización se corresponde con los diversos movimientos sociales de organizaciones que defienden el feminismo, el pacifismo o el ecologismo y que en esencia son el germen más inmediato del movimiento antisistema[506], sobre todo por el común rechazo de las formas políticas tradicionales, de la práctica neoliberal, de un activismo más enfático y global y un acento especial en la solidaridad, movimientos que, como veremos encarna en *No será la Tierra* el personaje de Allison Moore.

▪ El tercer antecedente, el alzamiento zapatista en Chiapas en enero de 1994 bajo la batuta del Subcomandante Marcos es considerado por Pastor como "el detonante de este nuevo ciclo de movilizaciones frente a los efectos de la 'globalización'" (Pastor, 2002: 31), un levantamiento cuya principal particularidad reside en "el empleo de un nuevo lenguaje y un nuevo discurso a través de los medios de comunicación e Internet reivindicando valores como la 'dignidad' y llamando a la resistencia y a la rebeldía social"[507] (Pastor, 2002: 31).

En vista de estos antecedentes de la antiglobalización, la formación activista de Allison se centra en su participación en diversos movimientos sociales relacionados con el feminismo y el ecologismo. Su experiencia en estos campos de acción se sintetiza en la siguiente trayectoria:

− *Feminismo*: las actividades de Allison en este ámbito se desarrollan en el emblemático barrio de Height en San Francisco, "la única ciudad más o menos liberal en ese país de gorilas" (Volpi, 2006: 169). Con un "atuendo hippy", se dedica a "clases de meditación y arengas capitalistas, estaba muy emocionada organizando una marcha, Tomemos la Noche, o algo así, para protestar por el maltrato a las mujeres" (Volpi, 2006:

[506] Jaime Pastor señala tres tipos de movimientos sociales: "uno es el de los primeros grupos (Direct Action Network, Global Exchang, Ruckus Society, United Students Against Sweatshops, Fifty Years is Enough Network, Jubilee 2000) que se habían movilizado en años anteriores contra la deuda externa, contra empresas transnacionales y en torno a la campaña "¡50 años basta!", coincidiendo con el cincuentenario de las instituciones de Bretton Woods; otro es el de organizaciones ecologistas, feministas, pacifistas y sindicalistas en general (Greenpeace, Friends of the Earth, Women´s Environment and Development Organisation, AFL-CIO); otro, en fin, cuantitativamente importante, es el que tiene que ver con iglesias, organizaciones comunitarias, redes de amistad y asociaciones profesionales, todas ellas capaces de proveer de una mayor legitimidad ante la población a los objetivos del movimiento. A todos ellos hay que añadir la aportación de activistas de organizaciones procedentes de otras partes del mundo, no sólo del Norte sino también del Sur. Quizás el déficit principal que se pudo observar fue el de la ausencia de una participación en las movilizaciones de población no blanca, especialmente la afroamericana". (Pastor, 2002: 32)

[507] No hay que olvidar que en el entramado temático que recorre las páginas de *El fin de la locura* de Jorge Volpi, además de la crítica manifiesta hacia la izquierda tradicional y utópica, aparece la lucha guerrillera en América Latina y el alzamiento zapatista en Chiapas, que a su vez ha sido motivo central del ensayo *La guerra y las palabras*, en el que el escritor mexicano analiza las características principales del levantamiento, así como un análisis exhaustivo de la retórica y el lenguaje del Subcomandante Marcos.

166), a organizar en sus horas libres grupos de protesta, como el que se oponía a la decisión de la Suprema Corte el 20 de junio de 1977 de no obligar a los diferentes Estados a sufragar los costes de los abortos; o más adelante, a finales de marzo de 1978 preparaba otra protesta contra la decisión judicial de declarar inocente a un juez por decretar la esterilización forzosa de una joven disminuida psíquica.

− *Ecologismo*: más tarde centra su activismo en organizaciones ecologistas como Greenpeace[508] al convertirse en integrante de su gran símbolo, el *Rainbow Warrior*, nombre que procede "de una deidad de los indios americanos, […] una antigua nave pesquera de cuarenta y cuatro metros de eslora que había sido adquirida por Greenpeace en 1977 por 40.000 libras" (Volpi, 2006: 202), como nos recuerda Volpi en la novela, en la que también señala las principales reivindicaciones del grupo, sobre todo contra los ensayos atómicos y el almacenamiento de residuos radiactivos, la caza de ballenas o la contaminación del medio ambiente. El trabajo de Fernando Pereira, fotógrafo a bordo del barco y la persona más cercana a Allison de todos los miembros de la tripulación, ejemplifica las actividades reivindicativas mediante la exposición de sus fotografías a la joven: "balleneros islandeses, cazadores de focas de las Orkney, empleados de las plantas nucleares de California y Nuevo México" (Volpi, 2006: 201-202). Asimismo, Volpi utiliza a su personaje como testigo y víctima de uno de los atentados que sufre la organización el 10 de julio de 1985 en el puerto de Auckland, Nueva Zelanda, antes de emprender su protesta contra las pruebas atómicas que el gobierno francés iba a ensayar en el atolón de Mururoa; esa misma noche, mientras los tripulantes dormían, agentes encubiertos del servicio secreto francés colocaron bombas en el *Rainbow Warrior* que, al explosionar, hundieron la embarcación y acabaron con la vida de Fernando, el fotógrafo de la expedición[509].

− *Earth First!*[510]: en su siguiente destino Allison se incorpora a esta organización, que se decanta por una línea de acción directa encaminada al terrorismo y que combina

[508] No es la primera vez que Allison participa en grupos ecologistas, el 12 de julio de 1982 había asistido a la concentración en el Central Park de Nueva York contra la proliferación de las armas atómicas en lo que se conoció como la Marcha Internacional por el Desarme Nuclear promovido por la organización *Comida, No Bombas*.

[509] La referencia a este suceso real y la inclusión de un personaje fictivo en la historia de uno de los acontecimientos más significativos del activismo internacional pone de manifiesto la magnitud y el alcance de las protestas y reivindicaciones de sus acciones, hasta el punto de poner en un aprieto no solo a organismos internacionales, sino también a los gobiernos más poderosos del orbe, como en este caso Francia, que se vio obligado a indemnizar a la organización y a asumir su responsabilidad en el atentado.

[510] Fundada por Dave Foreman, la organización *Earth First!* se inspira en la obra literaria *The Monkey Wrench Gang* de Edward Abbey, cuyos personajes literarios se dedican a sabotear a numerosas empresas e inician lo que ellos llaman "resistencia activa" frente a la policía, como por ejemplo, cuando desplegaron una

ecologismo y feminismo. De hecho, forma parte de una sección dentro de la misma, la Cofradía Número 1 "Susan B. Anthony" fundada en 1973 en California: "Allison nunca imaginó que, además de entorpecer la construcción de presas, impedir la tala de árboles, bloquear autopistas, discutir sobre anarquía o bioterrorismo, planear nuevas formas de protesta o burlarse de las autoridades, sus militantes también practicasen cultos mágicos o, como ellas decían, neopaganos" (Volpi, 2006: 242). En sus ritos mezclaban el componente ecologista con cultos esotéricos y ceremonias dedicadas a antiguas deidades como, en este caso, Diana, lo cual contribuía a reunir a personas muy diferentes entre sí, "feministas, ecologistas radicales y mujeres que afirmaban tener poderes secretos o visiones" (Volpi, 2006: 242).

− *Emetic*: el cuarto paso que da Allison es trasladarse a Tucson, sede central de *Earth First!*, para trabar en la sección *Emetic*, Conspiración Ecoterrorista Internacional Evan Meechan, entre cuyas actuaciones se contaban los atentados contra las torres eléctricas de la mina de uranio del Gran Cañón, objetivo que planeaban repetir en Arizona, California y Nuevo México. Sin embargo, a pesar del activismo de la joven Moore, su ingreso en *Emetic* está motivado por su interés en un chico llamado Zak: "Además de destruir plantas eléctricas, ella se había impuesto una misión paralela: sepultar las resistencias que mantenían a Zak alejado de su cuerpo[511]" (Volpi, 2006: 279). Por lo tanto, los motivos del compromiso de Allison son más de índole sentimental que de tipo político, lo cual indica la escasa firmeza de la ideología del personaje, al igual que Aníbal Quevedo en *El fin de la locura*, cuyas ideas y actuaciones tienen más que ver con Claire que con la izquierda revolucionaria. La etapa de Allison en *Emetic* finaliza el 31 de mayo de 1989 cuando es detenida junto a sus compañeros menos Zak, agente encubierto en una operación especial y, debido a su embarazado, es condenada solo a un año y medio de prisión.

---

enorme pancarta con una resquebrajadura en los muros de una presa, una acción que fue llevada a la realidad en la novela de Volpi por Allison y sus compañeros sobre el embalse de Glenn Canyon. *Earth First!* cuenta con una declaración de principios redactada por Foreman en 1980 y en la que destacan frases como "Todas las decisiones humanas deben considerar a la Tierra en primer lugar, a la humanidad en segundo", o "Todas las formas de vida, de los virus a las grandes ballenas, tienen el mismo derecho inherente a la existencia", y por fin, "La Tierra es la Diosa, y es el verdadero objeto del culto humano" (Volpi, 2006: 241-242). Asimismo, la labor del grupo ecologista parece verse perjudicada por sus enfrentamientos internos; la organización está dividida en dos bandos opuestos, gobernados cada uno de ellos por Dave Foreman y Mike Roselle, es decir, apocalípticos y milenaristas respectivamente; según indica Volpi en la novela, los primeros consideraban que el desastre ecológico al que estaba condenada la Tierra era inevitable, mientras que los segundos opinaban que éste podía ser pospuesto mediante una adecuada educación de la sociedad en materia de medio ambiente.

[511] El paso de los meses define una relación caracterizada por encuentros sexuales intensos y un pacto implícito de no comprometerse: "Así quedó asentado entre ellos desde el principio: sexo y puro sexo, intenso, apasionante, a veces más que eso, con el compromiso de que ninguno de los dos buscaría nada más" (Volpi, 2006: 292), pero de cara a sus compañeros de Emetic su relación se enquistaba en bromas e insultos, como si realmente no se soportaran.

Las actividades descritas que marcan la trayectoria de Allison se engloban dentro de los antecedentes de lo que se conoce como antiglobalización, un fenómeno que adquiere identidad en la década de los 90, cuando surgen importantes movilizaciones con una característica en común: su actitud antisistema[512]. En la novela Volpi incluye la concentración de Birmingham el 16 de mayo de 1998 en la que participa Yuri; este encuentro de miles de personas, posicionado contra el neoliberalismo y el poder ejercido por organismos internacionales político económicos, defiende un cambio socioeconómico global que supone un aliciente para Yuri, quien regresa "a Rusia con el ánimo redoblado, decidido a convertirme en el vocero de aquellos jóvenes y proseguir mi crítica cada vez más feroz del neoliberalismo y sus mentiras. Había comprobado que en el mundo no sólo había sujetos egoístas y torvos, sino miles de idealistas que estaban dispuestos a no dejarse gobernar" (Volpi, 2006: 449). La convicción de que un mundo es posible y los logros reivindicativos alcanzados por las contracumbres son características inherentes de las concentraciones de los años noventa, por eso, casi un año después, el 30 de noviembre de 1999, Yuri[513] y Allison coinciden en Seattle[514]. Señala Jaime Pastor que la importancia de

[512] La década de los años noventa se caracteriza por el estallido de multitud de movilizaciones que puso nombre al movimiento de movimientos, la antiglobalización, de los que destacan en 1988 Berlín, con las protestas que tuvieron lugar durante la cumbre del FMI; 1993, con motivo del Acuerdo de Libre Comercio de América del Norte; 1994 y 1995 asistieron a varias manifestaciones en contra de la OMC; 1997 y 1999 fueron fechas en las que se sucedieron las protestas en Europa por el paro y la precariedad laboral, consecuencias inmediatas del desarrollo económico neoliberal; 1998, en Birmingham, en la cumbre del G-8; 1999, en Colonia, también en contra del G-8; y finalmente, las numerosas manifestaciones en contra de los conflictos bélicos que han asolado la historia contemporánea reciente, todos ellos hitos que han marcado el activismo antisistema y han configurado un panorama que adquiere identidad en 1999, en Seattle, frente a la cumbre de la OMC.

[513] En mi opinión, la conexión de Yuri con contracumbres como la de Seattle, dentro de la compleja red tejida por Volpi en *No será la Tierra*, apunta hacia varias interpretaciones. En primer lugar, la crítica hacia el activismo antiglobalización que Volpi sugiere mediante sus tramas también está presente en la figura de Yuri; si su buena prensa entre los activistas le lleva a involucrarse en dichos movimientos, como Quevedo en la izquierda revolucionaria en *El fin de la locura*, tales actividades suponen una tapadera de sus verdaderas intenciones, que no son otras que investigar a Jack Wells y Éva Halász y utilizar como enlace a Allison Moore, cuñada del primero y participante en las protestas: "Nuestro encuentro poco tenía de casual, pero supe disfrazar mis intenciones: no había nada sospechoso en el diálogo entre dos conspicuos militantes contra la globalización". (Volpi, 2006: 456-457)

[514] La importancia de esta protesta global reside en varios factores señalados por Pastor, como por ejemplo, el elevado número de participantes, muy superior a la expectativa, la diversidad social, generacional y política de todos ellos, la colaboración de sindicatos y, sobre todo, la relevancia que tuvo en el resto del mundo el éxito y la organización de la iniciativa, al lograr bloquear la reunión de la OMC y que por primera vez una cumbre de estas magnitudes no lograra ningún acuerdo: "La organización de la movilización también fue relativamente original y ha sido luego usada en las grandes acciones posteriores: se realizó mediante la estructuración alrededor de "grupos de afinidad", lo cual permitía una coordinación respetuosa de la diversidad y de la flexibilidad en cuanto a las formas de acción e iniciativas lúdicas que estimularan la imaginación de los participantes, junto con "talleres" previos sobre desobediencia civil y protección frente a las acciones policiales. El objetivo común era intentar el bloqueo del lugar de la reunión oficial, cosa que finalmente se consiguió, a pesar de la intervención policial" (Volpi, 2006: 33). La perfecta organización de Seattle se manifiesta también en la coordinación horizontal de lo que se ha denominado activismo electrónico, gracias a la utilización de Internet como una forma efectiva de estructurar los mecanismos de

este protesta global reside en varios factores, tales como el elevado número de participantes, muy superior a la expectativa inicial, la diversidad social, generacional y política de todos ellos, la colaboración de sindicatos y, sobre todo, la relevancia que tuvo en el resto del mundo el éxito y la organización de la iniciativa, al lograr bloquear la reunión de la OMC e impedir por primera vez en una cumbre que se alcanzara ningún acuerdo. Asimismo, Volpi resume en *La imaginación y el poder* el éxito de la concentración de Seattle:

> La liberalización del comercial mundial era el mayor engaño de la historia: la OMC y sus aliados, el Banco Mundial y el FMI, obligaban a eliminar los subsidios a sus productos, así como los impuestos de exportación, mientras que las naciones industrializadas, con Estados Unidos, Japón y la Unión Europea a la cabeza, no hacían otra cosa que proteger los suyos. […] Las protestas de Seattle pusieron en evidencia esta desproporción y acaso por ello los delegados de los países del sur no sucumbieron a los chantajes, los sobornos y las presiones de las grandes potencias. Tras incontables horas de discusión, la OMC cerró sus puertas sin haber alcanzado acuerdos claros. (Volpi, 2006: 456)

La perfecta organización de Seattle se manifiesta también en la coordinación horizontal de lo que se ha denominado activismo electrónico, gracias a la utilización de Internet como una forma efectiva de estructurar los mecanismos de información de una protesta conocida como el *pueblo de Seattle* o *movimiento por la justicia global*. Además de las circunstancias contextuales de lo sucedido en 1999, se abren nuevas vías para las movilizaciones en el siglo XXI, sobre todo ante la necesidad de realizar nuevas propuestas que respalden sus críticas hacia el sistema: "De esta forma, estos movimientos van estableciendo una nueva relación entre lo social, lo político y lo cultural y, lo que es más importante, obligan a modificar la 'agenda' política y mediática de las elites 'globalizadoras'" (Volpi, 2006: 40). En este sentido, debemos tener presente una circunstancia coyuntural e inherente a la sociedad en el siglo XXI, la creciente animadversión respecto a las instituciones democráticas por su implicación en los problemas coyunturales que he venido desarrollando.

En *No será la Tierra* la participación de Yuri como testigo en Seattle le sirve a Volpi para reflejar la teoría expuesta en su ensayo y la significación e importancia que tal

---

información de una protesta conocida como el *pueblo de Seattle* o *movimiento por la justicia global*. Además de las circunstancias contextuales de lo sucedido en 1999, se abren nuevas vías para las movilizaciones en el siglo XXI, sobre todo ante la necesidad de realizar nuevas propuestas que respalden sus críticas hacia el sistema: "De esta forma, estos movimientos van estableciendo una nueva relación entre lo social, lo político y lo cultural y, lo que es más importante, obligan a modificar la 'agenda' política y mediática de las elites 'globalizadoras'" (Volpi, 2006: 40). En este sentido, debemos tener presente una circunstancia coyuntural e inherente a la sociedad en el siglo XXI, la creciente animadversión respecto a las instituciones democráticas por su implicación en los problemas coyunturales que he venido desarrollando.

movilización tuvo para el fenómeno de la antiglobalización. En la novela se especifica que con semanas de antelación se diseñó un plan de actuación dividido en dos frentes que se desplegarían por el norte y el sur de la ciudad para bloquear el acceso de los miembros de la OMC al Centro de Convenciones del Estado de Washington. Este tipo de maniobras adquiere una simbología determinada porque: "un contingente de estudiantes, obreros y activistas provenientes de los países desarrollados se desplazaría hacia el centro de Seattle desde el norte, mientras que los representantes de los países pobres se movilizarían desde el sur. La idea ofrecía un simbolismo impecable: ambos grupos bloquearían las dos mitades de la ciudad" (Volpi, 2006: 453). Además, como ya señalara Pastor, destaca la heterogeneidad de los activistas, característica que ahonda en la relevancia de la cita por su unanimidad en la protesta: "Había estudiantes, miembros de innumerables ONG's, obreros sindicalizados, amas de casa, políticos de izquierda, periodistas independientes, académicos e incluso –sí– grupos de extrema derecha que también se oponían al libre comercio" (Volpi, 2006: 454).

No obstante, El éxito del fenómeno de la antiglobalización en los 90 plantea en el siglo XXI ciertas dudas acerca de la efectividad de sus protestas y la necesidad de sugerir propuestas y soluciones reales a los problemas globales. De hecho, indica Pastor que

> Sus adversarios empezarán a reprochar al movimiento su simple actitud de rechazo afirmando que carece de alternativas frente al proceso de globalización en curso. Es lo que cuenta Christophe Aguiton, uno de los activistas que estuvieron presentes en la ciudad: "Antes de Seattle, la pregunta planteada constantemente a los responsables de los movimientos que preparaban las movilizaciones por sus adversarios o por la prensa era: '¿Qué reprocháis a las OMC?'; después de Seattle, las preguntas se refieren a las alternativas: '¿Hay que reformar la OMC?, ¿qué sistema comercial proponéis?', o también: '¿Qué instituciones internacionales necesitamos?'". (Pastor, 2002: 34)

En la novela de Volpi esta crítica es individualiza por Jennifer, quien hostiga a su hermana Allison sobre la inconcreción de sus protestas: "¿Contra qué? Contra todo" (Volpi, 2006: 171) y considera que los liberales como ella tienen una doble moral, "defensores de los débiles y los desheredados, pero […] incapaces de buscar soluciones reales a sus problemas" (Volpi, 2006: 173). En cambio Jennifer se considera una republicana que, sin la intención de ayudar a personas desfavorecidas, "hacía más por ellos que esos progresistas de salón…" (Volpi, 2006: 173). La labor que Allison desempeña en su última etapa en la franja de Gaza viene a ilustras las aspectos negativos de las movilizaciones antisistema y las ONG's. De nuevo, el autor de *En busca de Klingsor* ofrece una visión ambigua sobre el activismo y la acción social mediante la contraposición

de dos puntos de vista: el oficial y el del desfavorecido, en este caso el palestino. Así pues, el capítulo que Volpi incluye sobre el activismo en la franja de Gaza incide sobre la antiglobalización al realizar una crítica hacia la labor humanitaria en sí misma y reflexionar sobre el papel que juegan los voluntarios en colaboración con las autoridades palestinas. En primer lugar, el trabajo de Allison en el campo de refugiados de Yenín le sirve al escritor mexicano para plantear ciertas incógnitas en relación con las contradicciones en las que incurren los activistas de las distintas organizaciones no gubernamentales –contradicciones ya presentes en el imaginario de la izquierda construido en *El fin de la locura* gracias a su protagonista, Aníbal Quevedo–, como vemos en el siguiente fragmento, en el que se detalla explícitamente la imagen que ofrecen algunos de ellos y que perjudica la labor del colectivo:

> A Allison le escandalizaba la apariencia y la actitud de algunos de sus colegas: llegaban al campo de refugiados en jeeps último modelo, rodeados de choferes y asistentes, vestidos como si fuesen a un safari, luciendo sofisticados sistemas de radio; hablaban un idioma incomprensible, trufado de términos ambiguos o eufemísticos –beneficiarios, países en vías de desarrollo, personas con deficiencias nutricionales–, atiborrado de siglas y abreviaciones ignotas. No era raro que los propios cooperantes se burlasen unos de otros y se inventasen nuevos nombres: SC (*Save the Children*) se volvía *Shave de Children* o *Save the Chicken*, MSF (Médicos sin Fronteras) devenía en Médicos sin Futuro, ACF (*Action contre la Faim*) se transformaba en *Action contre les Femmes* o MDM (Médicos del Mundo) en Médicos de Mierda. (Volpi, 2006: 445)

Tal crítica se extiende hacia una reflexión de mayor calado, la cuestión moral que el trabajo de los cooperantes suscita, representado en la novela en Allison y sus problemas de conciencia acerca de la justificación sobre su alta posición social: una activista del Primer Mundo que para paliar su sentimiento de culpa se traslada al Tercer Mundo y se mimetiza con sus costumbres. Volpi introduce el debate ético mediante este personaje que, pese al intento por pasar como uno de ellos y adoptar su estilo de vida, se rebela a través de la crítica que le dirige una de sus compañeras:

> Tú vienes aquí por un tiempo y sabes que puedes marcharte cuando quieras; ellos no. Si enfermas tendrás medicinas o en el peor de los casos te trasladarán a un hospital en Europa o Estados Unidos; ellos, no. Si un buen día te aburres de las privaciones y del color local, puedes irte a un centro comercial o a una discoteca en Tel Aviv; ellos, no. La gran diferencia radica en eso, Alli: nosotros estamos aquí por nuestra voluntad, en algún momento habremos de irnos, y ellos seguirán aquí por los siglos de los siglos. Y lo saben tan bien como nosotros. (Volpi, 2006: 445)

Pero la crítica y el debate iniciado en el seno del activismo y sus cooperantes se hace extensible hacia aquellos que reciben su ayuda, las supuestas víctimas, en este caso las autoridades palestinas e, incluso, las familias que viven en los campos de refugiados,

que se aprovechan del sentimiento de culpa de Allison y le relatan sus penurias para recibir dinero a cambio, porque "¿qué eran unos dólares para ella, rica burguesa de Filadelfia?" (Volpi, 2006: 446). En este sentido, la acción humanitaria que desarrolla Allison en la franja de Gaza le produce satisfacción y frustración a partes iguales, en primer lugar por la ayuda que presta a personas y, en segundo lugar, porque se enfrenta a la corrupción que reina en la Autoridad Palestina, que utiliza el caos y la inexistencia de cualquier mecanismo de control para desviar el dinero de las ayudas humanitarias a cuentas personales de los dignatarios palestinos, para beneficiar a sus propios familiares o, peor aún, para entregarlo solo a quienes prometían dar un porcentaje de la ayuda[515].

Finalmente, Allison fallece aplastada por un *bulldozer* israelí mientras hacía de escudo humano ante la vivienda de ciudadanos palestinos[516] y su muerte parece estar inspirada en la historia de Rachel Corrie, activista americana que falleció en 2003 en las mismas circunstancias. El fatal episodio de Rachel en la realidad y Allison en la ficción ahonda en una serie de rasgos ya tratados que completa el panorama político y social que Volpi diseña a lo largo de la *Trilogía*, como es el enfrentamiento individuo/poder representados en el desarrollo de labores de cooperación internacional y las consecuencias políticas y humanitarias del incidente. Ambas colaboraban con la ONG Movimiento de Solidaridad Internacional y las dos fallecen ejerciendo de escudo humano ante un *bulldozer*. La muerte de Rachel Corrie suscitó una controversia que puso de relieve el sinsentido del conflicto palestino-israelí y las consecuencias del suceso revelaron la

[515] Ante estas prácticas Allison se desespera y ve inútil cualquier esfuerzo: "La decepción enfebrecía a Allison. Al término de su primer año en el campo estuvo a punto de renunciar a la empresa. ¿De qué servían sus desvelos, su entusiasmo, su altruismo? ¿Qué sentido tenía luchar cuando todos los demás se daban por vencidos? El mundo era un sitio repugnante: un planeta miserable, perdido en los confines de la vía láctea, cuyos habitantes no habían sido capaces de vivir en paz". (Volpi, 2006: 446)

[516] Asimismo, el grueso de la reflexión ética sobre el activismo y sus implicaciones recae en el estallido de la Segunda Intifada a raíz de la visita de Ariel Sharon al Muro de las Lamentaciones y el agravio que tal acto supuso para los palestinos; la atmósfera de crispación contaminó el espíritu de los cooperantes, dispuestos a defenderlos contra los israelíes aun a coste de sus propias vidas, un ambiente radicalizado que Volpi refleja en la novela semejante al de un polvorín a punto de estallar: de un lado los palestinos clamando venganza y por otro los israelíes ocupando zonas de la Autoridad Palestina e imponiendo toques de queda a la población, en definitiva, una lucha encarnizada por el poder. Tal lucha se escenifica en *No será la Tierra* mediante un componente muy significativo, el papel que los niños jugaron en el conflicto, utilizado por Volpi para realizar una doble crítica tanto a israelíes como a palestinos. A los primeros por asesinar a menores de edad si los consideraban sospechosos de terroristas, como Allison pudo comprobar al contemplar en televisión cómo disparaban a un niño de doce años, Muhammad al-Durra, cuyo único delito fue el de encontrarse en medio de un fuego cruzado. Sin embargo, uno de los jóvenes de los que se ocupaba, Rami, falleció en las mismas circunstancias, con la particularidad de que su muerte no fue un espectáculo mediático, sino un nombre más a engrosar una larga lista. Los palestinos, por su parte, utilizaban la muerte de los niños como símbolo de su lucha reivindicativa: "Al no correr con la fortuna de que la televisión lo convirtiese en otro símbolo de la Intifada, […] su nombre sólo se integró en la lista compilada por Coalición por los Niños/Palestina […]. Sólo en las primeras semanas de la revuelta, noventa y cuatro palestinos menores de dieciocho años habían perdido la vida". (Volpi, 2006: 461)

problemática acerca del activismo que he venido reseñando en estas páginas: su actuación, los motivos que lo sustentan y el enfrentamiento con los poderes establecidos que, para bien o para mal, intentan utilizar la antiglobalización a conveniencia. Del trágico suceso también se desprende una doble crítica a los gobiernos implicados, en primer lugar porque los portavoces oficiales del gobierno israelí afirmaron tras el fallecimiento de Rachel que tanto ella como otros compañeros de Movimiento de Solidaridad Internacional, así como otras organizaciones, actuaban de forma irresponsable poniendo en peligro no solo a ellos mismos, sino también a los palestinos a los que afirmaban defender y a las propias fuerzas de seguridad israelíes. Y en segundo lugar, como también ocurriera con Allison y los asesinatos de menores palestinos, la muerte de Rachel Corrie se convirtió en un espectáculo mediático precisamente por la repercusión de la tragedia, por ser ciudadana americana y porque el conflicto palestino-israelí se encontraba fuertemente politizado. En este sentido, de la misma manera que en *No será la Tierra*, los palestinos utilizaron en la realidad a Rachel como símbolo de su resistencia, idea que se desprende de una de las declaraciones de su madre, Cindy Corrie, cuando recibe la llamada de Yasser Arafat, líder palestino por entonces, para mostrarle las condolencias por el trágico fallecimiento de su hija: "She is your daughter but she is also the daughter of all Palestinians. She is ours too now" (France, 2008)[517].

[517] France, Louis (2008), "She was a girl from small-town America with dreams of being a poet or a dancer. So how, at just 23, did Rachel Corrie become a Palestinian martyr?", *The Observer*, 2 de marzo de 2008. Como reflexiona Louis France en su artículo, Rachel se convierte en una mártir para los palestinos, quienes le pondrán su nombre a una calle, su familia creará una fundación, surgirán infinidad de páginas de homenaje, se publicará un libro, del que está tomado la cita inicial, *Let me stand alone*, recopilando correos eléctricos enviados a sus padres durante su estancia en Gaza, además de otra serie de textos, se escribirá una obra teatral, *My name is Rachel Corrie*, dirigida por Alan Rickman y Katherine Vine, que en España fue adaptada por la compañía Traspasos con actuación de Marta Marco como Rachel Corrie, cuya sinopsis reproduzco a continuación por tratarse del instante en el que fallece Rachel: "A Rachel Corrie la mataron el 16 de marzo de 2003. Rachel avanzó para situarse entre la casa y la excavadora. La excavadora, a medida que se giraba en esa dirección, tenía 20 metros ó 10 segundos antes de llegar hasta Rachel con ella directamente a la vista para saber dónde estaba. Pero avanzó hacia ella a un cierto ritmo levantando por delante un montón de escombros cada vez mayor. Y cuando el montón de escombros llagó hasta Rachel, ella obviamente sintió que para mantener el equilibrio, para no perderlo, tenía que subirse a ese montón de escombros y evitar que la arrollara. Así lo hizo, y su cabeza y sus hombros quedaron claramente por encima de la pala de la excavadora y claramente a la vista del conductor; por tanto, él sabía perfectamente que ella estaba allí. Rachel se cayó del montón de escombros y desapareció de la vista del conductor; es decir, que básicamente él la empujó hacia atrás y debajo del montón de escombros. Entonces ella empezó a resbalarse y luego uno de sus pies y después el otro desaparecieron y él simplemente continuó hasta que Rachel, o el lugar donde había estado Rachel, quedaron directamente bajo de la cabina de la excavadora. Entonces esperó unos segundos y luego se retiró dejando la pala por el suelo. Sólo más tarde, cuando estaba mucho más lejos del cuerpo de Rachel, levantó la pala. Corrí a por una ambulancia, ella daba boqueadas y su cara estaba cubierta de sangre que manaba de un tajo profundo en la cara, desde el labio hasta la mejilla. Tenía los síntomas de estar sufriendo una hemorragia cerebral. Murió en la ambulancia unos minutos más tarde" (Rickman, 2009). En definitiva, todos estos actos reflejan, paradójicamente, la desigualdad que los activistas tratan de combatir,

3.4.2. Jennifer Moore y el Fondo Monetario Internacional.

Si Marcuse había señalado la especial alienación del hombre bajo tres modelos sociales, el nazismo, representado por Volpi en *En busca de Klingsor*, el marxismo soviético, cuyas claves de identidad se analizan en *El fin de la locura* y *No será la Tierra*, y el capitalismo avanzado de la era neoliberal, *No será la Tierra* centra parte de su trama en mostrar los entresijos de un poder totalitario, el económico, que dicta el devenir de la dinámica global y aspira a convertirse en un único modelo que desbanque los ya existentes, sobre todo su alter ego, el comunismo soviético. Volpi, mediante la novela que cierra la *Trilogía*, concluye su panorama crítico sobre la dialéctica individuo/poder y sitúa en contraposición a dos de sus personajes, las hermanas Moore, Allison, cooperante y activista internacional, y Jennifer, alta funcionaria del órgano más representativo de la economía neoliberal, el Fondo Monetario Internacional. Mediante el contraste de dos filosofías de vida opuestas, Volpi se desliza entre sus fisuras y sus límites y coloca al lector en una posición ambigua y desestabilizadora que infunde desasosiego y genera una profunda reflexión acerca de la organización político-económica y social del ser humano y, en última instancia, sobre su libertad.

La temática del neoliberalismo es introducida en la novela de la mano del senador Edgar Moore, padre de Allison y Jennifer, un poderoso empresario que se vio afectado por el Crack del 29 en la Bolsa de Nueva York, cuando debido a la especulación bursátil y a la malversación de fondos y cuentas el mercado estadounidense cayó en la bancarrota. El imperio de Moore sufrió importantes pérdidas, pero gracias a su fuerte carácter y su trabajo el empresario logró recomponerse y adquirió una relevancia social considerable, sobre todo gracias a su carrera política. A través de este sintomático precedente y del desarrollo de las políticas económicas globales, en *No será la Tierra* se muestra el auge económico de las últimas décadas del siglo XX que, según Carlos Taibo, hunde sus raíces en el flujo masivo de movimientos especulativos[518] que dieron lugar a la llamada "contabilidad creativa", consistente en ocultar informaciones sobre las prácticas económicas que, en última instancia, provocaron sucesivas crisis en países como Argentina, México o Rusia, estos dos últimos objeto de análisis en la novela. La función de Jack Wells en la obra es la de

---

cuando los palestinos son conscientes de que una vida americana tiene más valor que cientos de fallecimientos de palestinos, cuando la labor humanitaria, aquella a la que Allison consagró su vida, implica la desemejanza con aquellos a los que ha pretendido ayudar.

[518] "Recuérdese, y el dato es escalofriante por sí solo, que en el planeta contemporáneo se mueven sesenta veces más recursos en operaciones de naturaleza estrictamente especulativa que los que corresponden a transacciones que implican una compraventa efectiva, material, de bienes o servicios. Los movimientos especulativos que se registran en una decena de días tienen hoy, en consecuencia, un valor similar al de la producción anual total de esos bienes y servicios". (Taibo, 2007: 17-18)

representar el poder económico más agresivo que los mercados, en su expansión global, han contribuido a crear. Así pues, localizada la acción en Nueva York, ya en 1985, Volpi proporciona multitud de datos económicos acerca de cómo funcionan los especuladores de Wall Street. Para ello se vale de la ambición sin escrúpulos de su personaje Jack Wells, quien presume ante su mujer Jennifer de haber conocido al ejecutivo que más ganaría en Wall Street en esos años, Andy Krieger. Las inversiones de Krieger se basaban en la compra de opciones, definidas como "el derecho a comprar o vender algo en el futuro […]; los productos pueden ser de cualquier naturaleza, tomates, computadoras, acciones o divisas, lo importante es encontrar el momento justo para hacer valer tu derecho" (Volpi, 2006: 194). Wells, con la intención de hacerse rico bajo la premisa de que "el dinero es tan asqueroso que hay que ganarlo cuanto antes" (Volpi, 2006: 194), le cede a Krieger miles de dólares para invertir y este "colocó 30 millones de dólares en opciones de moneda equivalentes a 1000 millones en otras divisas. El testimonio de los tiempos: un solo hombre, provisto con un programa informático y un poco de intuición, podía controlar cantidades estratosféricas (al menos en teoría)" (Volpi, 2006: 195-196). Al decisivo factor de la especulación bursátil, Taibo añade otras cuatro causas que, en mayor o menor medida, han contribuido al despliegue económico de los últimos años, como son la concentración de capitales, la deslocalización, la desregularización impuesta como medida de ajuste por organizaciones como el Fondo Monetario Internacional y el crecimiento de las redes de crimen organizado, factores que ponen de relieve que los gobiernos están dominados por las grandes corporaciones económico-financieras, como desarrollaré a continuación para explicar la labor desempeñada por Jennifer en el FMI.

Recordemos que su trabajo como funcionaria de la organización se estructura en tres etapas y tres escenarios distintos, Zaire, México y Rusia, donde se pone en evidencia la corrupción y la ambición desmedidas de una hegemonía económica que se mantiene a costa de países empobrecidos, como Zaire, países en desarrollo, como México, y potencias mundiales en declive, como Rusia. Esta estructura narrativa, que sitúa a un alto cargo del FMI en los escenarios económicos más representativos de la esfera mundial, sirve para ilustrar las prácticas del neoliberalismo, representadas por la política económica del Fondo, y las consecuencias del mismo:

- *Zaire*: Jennifer es enviada al país africano para tratar de controlar las finanzas de una nación en bancarrota, gobernada por Mobutu, quien desviaba los fondos de las arcas del país a sus cuentas personales en paraísos fiscales y facilitaba el gobierno de las

empresas estatales a sus familiares y amigos. Junto a su jefe, Jennifer[519] realiza un informe de la red tejida por el dictador, consistente en cuarenta empresas que controlaban el 90% de las exportaciones del país, todas en poder del presidente, directa o indirectamente. Al final de la exposición del informe, Jennifer concluye: "Este régimen no es una democracia, ni siquiera una oligarquía, sino una cleptocracia. Los altos funcionarios, sin excepción alguna, se dedican al robo y al saqueo. Ésta es la desconsoladora y triste realidad" (Volpi, 2006: 163). Las medidas que tomó el FMI al respecto, junto con el Banque du Zaïre, el Banco Mundial y los Estados Unidos[520], incluyeron la inhabilitación de las citadas empresas para recibir cualquier préstamo o participar en el comercio internacional y la incautación simultánea en Europa y Estados Unidos de cuentas por un valor de cinco millones de dólares. A pesar de las medidas impuestas por el Fondo, en la práctica los índices económicos no variaron y la situación llegó a su límite cuando descubrieron que la Sociedad Zaireña de Comercialización de Minerales transfirió cinco millones de dólares a la cuenta personal del presidente Mobutu, la misma cantidad que los miembros del FMI habían decomisado y que finalmente provocó el abandono de todo el equipo[521]. La reacción de Mukengeshayi, empleado y mano derecha de Jennifer, refleja la amarga realidad, no solo de Zaire, sino de multitud de países empobrecidos bajo la tiranía de dictadores que, o bien no pueden ser ayudados por los grandes organismos político-económicos, o bien no tienen interés para ellos: "¿Y las promesas que hemos hecho? ¿Qué va a pasar con esta gente, con todos los ciudadanos comunes que padecen a este dictador?

[519] La presencia de Jennifer en Zaire es un anacronismo; no se mudó al barrio diplomático y prefirió vivir en la suite del Gran Hotel, donde su soledad palpable se traduce en su rutina diaria: "encendía el televisor para fingir compañía, pasaba horas untándose cremas, procuraba hacer cien abdominales diarios –con esta comida me voy a convertir en un cerdo, repetía–, y se atiborraba con calmantes y somníferos". (Volpi, 2006: 164)

[520] La intervención de Estados Unidos en diferentes países, como el que nos ocupa, está respaldada por su hegemonía internacional, manifiesta en varias vertientes, económica, política, tecnológica, cultural y militar, señala Taibo, que le aporta la ventaja de utilizar los mecanismos de la globalización a conveniencia: "¿Por qué no imponer, en otras palabras, determinados privilegios en provecho propio y determinadas restricciones en cuanto a la libertad de acción y de movimiento de los demás?" (Taibo, 2007: 27). De esta manera, saltándose las restricciones de organismos de regulación, como la ONU, "un convidado de piedra en la escena planetaria y […] una instancia llamada a dar satisfacción a los intereses de las grandes potencias, con los Estados Unidos en el papel prominente" (Taibo, 2007: 29), este país se sirve del expansionismo militar y el pretexto del terrorismo a raíz de los atentados del 11 de septiembre de 2001 para ejercer presión y controlar zonas estratégicas de explotación de recursos naturales, como Afganistán e Iraq, y como un medio para controlar a posibles competidores, como China, Rusia o la Unión Europea. De ahí que se militaricen las relaciones internacionales y que se dejen sin resolver conflictos que no resultan rentables a los intereses privados, y por ende a los públicos, como Chechenia, Colombia, Palestina o el Sáhara occidental. Asimismo, estas prácticas limitan los derechos y las libertades y favorecen la creación de escenarios ominosos, como Guantánamo.

[521] El trabajo que realiza Jennifer está descrito de forma que se evidencia el sistema inmoral que gobierna al país africano, de suerte que la empleada del Fondo pasaba los días "planeando la campaña para vencer a los militares corruptos y a los agentes aduanales corruptos y a los empresarios corruptos y a los funcionarios corruptos y a los ciudadanos corruptos del corrupto Zaire". (Volpi, 2006: 174)

Blumenthal se quitó las gafas y guardó silencio. Lo siento, le confirmó Jennifer a Mukengeshayi. Blumenthal ha tirado la toalla y yo debo volver a Estados Unidos. Siempre ocurre lo mismo, apuntó él, ustedes se van y nosotros nos quedamos"[522] (Volpi, 2006: 175).

- *México*: Pocos años más tarde, en 1985, Jennifer es nombrada responsable del Fondo para América Latina y enviada a México para tratar de estabilizar su precaria economía tras el terremoto sufrido y la cercanía del Mundial de 1986. En esta segunda etapa, a su llegada al país hispanoamericano, Jennifer se encuentra un escenario lleno de contradicciones en el que se mezclan los barrios más ampulosos, parecidos a los de ciudades europeas o estadounidenses, con otros más propios de zonas empobrecidas de África, sobre todo tras la devastación del terremoto del 19 de septiembre de 1985. La inoperancia del gobierno mexicano en las operaciones de rescate puso en evidencia un mayor interés en el estado de las instalaciones del Mundial, que se celebraría en 1986, y en los negocios privados, que en el bienestar de los ciudadanos, de suerte que la realidad del país se describe como "una mezcla de lodo y acero inoxidable, telenovelas y frituras, joyerías de lujo y mendicantes" (Volpi, 2006: 222). La tarea de Jennifer consiste en averiguar el paradero de 730 millones de dólares, que se habían dilapidado en apenas unos meses, y que fueron concedidos como ayuda tras el terremoto: 330 provenientes de las propias reservas del Fondo para los desastres naturales y 400 del Banco Interamericano para la Reconstrucción y el Desarrollo. Las medidas impuestas por el FMI parar controlar la fluidez crediticia del país se especifican en un severo ajuste fiscal para evitar la inflación y la reducción del déficit externo. Por contra, los dirigentes mexicanos defienden una postura que favorezca el crecimiento pero sin concretar los planes para llevarlo a cabo. Tras meses de negociaciones, y ante la seria amenaza de no conseguir financiación de los bancos, México aceptó cumplir las medidas impuestas.

En este contexto, Jennifer se enfrenta a un tipo de políticos que Volpi retrata en la novela como corruptos e irresponsables, que fomentan los sobornos y los negocios bajo cuerda, la denominada *mordida* (*matabiche* en Zaire). A través del punto de vista de Jennifer, aparecen descripciones reveladoras sobre la falsedad de las intenciones de los dirigentes mexicanos, políticos que, "luciendo sus trajes corbatados en Londres o Nueva York, la envolvían en burbujas de aire, incapaces de ir al grano" (Volpi, 2006: 223). En

[522] Esta última reflexión relaciona el trabajo de Jennifer con el de Allison en Palestina, cuya crisis de conciencia surge al darse cuenta de la eventualidad de su estancia en el campo de refugiados de Yenín, sin duda un punto de confluencia entre ambas hermanas.

definitiva, "¡Esos educados y melifluos burócratas se burlaban de ella!" (Volpi, 2006: 223), sentencia Jennifer tras las negociaciones. La visita de Jesús Silva Herzog, secretario de Hacienda, a las instalaciones del Fondo, del Tesoro y de diversos bancos americanos, evidencia el propósito del gobierno mexicano de no cumplir lo exigido y de engañar con buenas intenciones a los funcionarios.

Finalmente, el gobierno mexicano se quejaba porque el esfuerzo que habían realizado para ajustar el déficit no se había traducido en la práctica en un repunte económico, debido "sólo [a] la avaricia de los bancos comerciales [que] había arruinado sus objetivos" (Volpi, 2006: 247). Jennifer se enfrenta a los dictados del propio Fondo, cuya Junta de Directores aprueba la concesión de 510 millones de dólares, mientras que los bancos comerciales, como Citibank, añadieron 3000 millones más a las reservas del país: "Jennifer no lo creía: ¡la idea no era regalar dinero a los países en desarrollo, sino convertirlos en economías responsables! Nadie la escuchó: luego de tantos pleitos todos querían celebrarlo, y al final de la sesión Michel Camdessus, el nuevo director-gerente, incluso vaticinó el próximo repunte de la economía mexicana" (Volpi, 2006: 248).

- *Rusia*: Una vez representado el escenario de la globalización económica en lugares conflictivos como África o Hispanoamérica, Jennifer es requerida en 1991 para realizar un informe sobre la viabilidad económica de la URSS con la intención de presentarlo en la reunión del G-7 en Londres, a la que asistiría el propio Gorbachov. Tras tres meses de intenso trabajo, en el que analiza la economía soviética, su decadencia y estancamiento y su futuro desarrollo, Jennifer presenta ante los miembros del G-7 un informe con un resultado demoledor: "nada en la organización social soviética permitía augurar una correcta implantación del libre mercado" (Volpi, 2006: 348). Con la conversión de la Unión Soviética al capitalismo concluye la panorámica que Volpi ofrece en este capítulo sobre los poderes político-económicos y su actuación en el devenir de la globalización. En concreto, las medidas impuestas por el Fondo para capitalizar la economía rusa se basaron en dos acciones principales, la liberalización de precios y las privatizaciones empresariales. La primera de ellas entró en vigor bajo el gobierno de Yeltsin el 2 de enero de 1992 y sus consecuencias más inmediatas fueron el empobrecimiento masivo de la población: "En el paso de unas cuantas semanas, el 99% de los ciudadanos rusos perdimos nuestros ahorros. El pánico, el llanto, el dolor y la rabia (el anuncio de un invierno de miseria) inundaron las ciudades, pueblos y aldeas del país. En tanto, el equipo del FMI celebró la medida como un gran acontecimiento" (Volpi, 2006: 374), manifiesta Yuri. En calidad de periodista, el narrador de *No será la Tierra* entrevista

a Jennifer, responsable del denominado Grupo Europeo II (EU2) del FMI para su intervención en Rusia, quien resume las medidas neoliberales impuestas por la organización[523], desentendiéndose de la creciente pobreza de los ciudadanos rusos mediante frases como "el dinero que ustedes tenían no era real" (Volpi, 2006: 375). En segundo lugar, la privatización empresarial se planifica mediante una serie de subastas públicas que, en la práctica, ahondaron las diferencias sociales, al crear una nueva élite económica.

Las consecuencias inmediatas de la política neoliberal se hacen evidentes en un escenario, el ruso, en el que la estructura estatal estaba completamente socializada. Si Carlos Taibo había señalado como uno de los fenómenos del despegue económico del siglo XX el crecimiento de las redes de crimen organizado, en Rusia éste se evidencia en un paralelismo con el "Chicago de los años 30" (Volpi, 2006: 388) en la que incluso surgió el equivalente a la Mafia, la hermandad Solntsevo, que dominaba el suroeste de Moscú, extorsionaba a los comerciantes y favorecía la prostitución, el juego y el tráfico de drogas y de coches robados. Asimismo, sus dirigentes, Mijas y Averia Sr., denominados en la novela "los Lucky Luciano y Al Capone locales" (Volpi, 2006: 388), controlaban bancos y empresas legales, tanto en Moscú como en la periferia, mientras que la violencia ligada a estos grupos de delincuentes se traducía en enfrentamientos con rivales como los chechenos.

Asimismo, Taibo señala que uno de los efectos de la globalización y los flujos de mercado es la creación de un poder, el económico, que controla incluso la política de los diferentes estados, de forma que los intereses privados priman sobre el bienestar de la mayoría. Precisamente esta situación se desarrolla en Rusia, en el marco del proceso de capitalización, en el que he analizado las medidas restrictivas impuestas por el FMI y la creciente desigualdad social, al margen de la intervención de los oligarcas en el devenir político del país. Desde 1995 a 1998 los rusos asisten al descrédito de Yeltsin como presidente y al auge de los comunistas en los albores de unas nuevas elecciones que, en el caso de ganar los segundos, constituiría para los oligarcas cercanos al presidente la pérdida de sus privilegios. Ante este panorama los empresarios decidieron intervenir y orquestaron una estrategia que respaldase al presidente para que fuese reelegido en un segundo mandato. Para lograrlo, obligaron al gobierno a pactar con ellos con el fin de evitar la

[523] La política del FMI para Rusia se especifica en las siguientes medidas a adoptar: "Además de la inmediata liberación de los precios y la privatización de empresas medianas y pequeñas, resumió, el FMI recomienda un aumento en el precio de los bienes de consumo, el alza de tasas e impuestos, una férrea austeridad fiscal y una drástica reforma monetaria". (Volpi, 2006: 375)

bancarrota del estado, de manera que entregarían importantes sumas de dinero para financiar al país a cambio de acciones en las principales empresas estatales, préstamos que si no eran devueltos a tiempo permitirían a los oligarcas subastar sus acciones. Y no solo eso, sino que los empresarios utilizaron el préstamo multimillonario del FMI concedido a Rusia para financiar la campaña del presidente y realizar un lavado de imagen de cara a la opinión pública: "en vez de que los oligarcas pagasen de sus bolsillos la reelección del presidente, utilizarían los recursos del Fondo. […] ¿Sabrían los altos funcionarios del FMI y del Bando Mundial lo que sucedería con su dinero? Aunque le pesase, Jennifer se había convertido en cómplice del presidente ruso y de los oligarcas" (Volpi, 2006: 433).

En definitiva, *No será la Tierra* plantea una cuestión del poder mediante el enfrentamiento entre Jennifer y Allison Moore, es decir, neoliberalismo frente a antiglobalización. Éste fenómeno surge en la década de los 90 como reacción a la economía capitalista y las profundas desigualdades sociales que genera. Por medio de Allison, Volpi se introduce en los movimientos antisistema, en sus antecedentes en los 60 con la oposición a la guerra de Vietnam y mayo del 68, las corrientes feministas, sociales y ecologistas, o el alzamiento zapatista en el 94. Todo ello conforma el epifenómeno de la antiglobalización que surge en contracumbres tan significativas como Birmingham o Seattle, en la que los personajes de Volpi actúan de transmisores de toda una lucha que por primera vez en el siglo XX señaló las faltas del neoliberalismo. Pero la reflexión que Volpi motiva en sus páginas también señala la cara oculta del activismo con el fin de pluralizar los puntos de vista; por eso Allison aparece en un escenario como la franja de Gaza, en el que se retrata a los activistas con un vacío ideológico similar al que caracteriza a Aníbal Quevedo en *El fin de la locura*. Por contra, su hermana Jennifer representa al FMI, uno de los organismos reguladores más emblemáticos del neoliberalismo e impulsor de una serie de medidas económicas que fomentan las desigualdades sociales. Todo esto es apreciable en lugares como Zaire, México y Rusia, en los que se imponen los mismos ajustes financieros sin tener en cuenta las características de cada uno de ellos, el alcance de sus problemas y las medidas concretas que pueden atajarlos. De todo lo anterior se desprende la idea de que Volpi no solo retrata el poder desde una óptica científica o política, sino que también analiza los poderes económicos internacionales que a día de hoy generan una ideología globalizadora que provoca fuertes desequilibrios sociales.

3.5. La *Trilogía*: revisión utópica y poética del Mal.

La especial relación entre ficción y realidad en la novelística de Volpi trae consigo una honda reflexión sobre el poder y su conflicto con el individuo del que dan muestra las obras de la *Trilogía*. Pero en este diálogo con los textos historiográficos que el escritor mexicano propone con su narrativa el poder se relaciona con el Mal en cuanto que plantea una incógnita sobre la ética y la conducta del ser humano. Entonces, ¿cuál es el propósito en este último apartado para relacionar el Mal con la escritura de Volpi? Partiendo de los estudios de Safranski, Hannah Arendt, Bataille, René Girard, Marcuse o Eloy Urroz, propongo un concepto del Mal que se ajusta a la filosofía del escritor mexicano. Asimismo, existen diferentes opiniones acerca del origen del Mal (Schelling, Kant, Marqués de Sade o Schopenhauer) que defienden el drama de la libertad humana o el enfrentamiento naturaleza/razón como fuente de conflicto del ser humano. En este sentido, una vez he contextualizado los estudios sobre el Mal, entiendo que la *Trilogía* supone una explicación al mismo de acuerdo con la identidad literaria de su autor; por eso, Bataille distingue dos tipos de Mal (pasional e infame) que se corresponden con las dos clases de violencia señaladas por Girard (caliente y fría) y que tienen su ejemplificación en las páginas de las tres novelas. Pero la mayor reflexión sobre el Mal proviene del tratamiento del mundo científico e intelectual y la responsabilidad ética subsecuente, que nos lleva a la cuestión de la banalidad del Mal por medio de los estudios de Arendt. Finalmente, concluyo esta exposición con el particular concepto de utopía manejado por Jorge Volpi, que da pie al tratamiento del fracaso de las grandes ideologías del siglo XX y que en parte está influenciado por *1984* de George Orwell.

La *Trilogía*, entre otras cosas, supone para Volpi una "búsqueda de la explicación al mal[524]" (Areco, 2007: 304) definido por Rüdiger Safranski[525] de la siguiente forma:

> El mal no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. Le sale al paso en la naturaleza, allí donde ésta se cierra a la exigencia de sentido, en el caos, en la contingencia, en la entropía, en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia. Y la conciencia puede elegir la crueldad, la destrucción por mor de ella misma. Los fundamentos para ello son el abismo que se abre en el hombre. (Safranski, 2010: 14)

[524] En otro ensayo referente de esta temática, *La literatura y el Mal* (1977), Georges Bataille distingue entre el Mal, "considerado bajo el ángulo de una atracción desinteresada hacia la muerte", y el mal, "cuyo sentido es sólo el interés egoísta". (Bataille, 1977: 33)
[525] Safranski, Rüdiger, *El Mal o el drama de la libertad*, Barcelona: Tusquets, 2010.

En su estudio *El Mal o el drama de la libertad*, Safranski sitúa el origen de esta realidad en el contexto bíblico[526] como consecuencia del mayor "don divino" entregado al hombre, la libertad, que no es sino la posibilidad de elegir entre cumplir el mandato de no comer fruto alguno del Árbol del Bien y del Mal o no[527]. Así pues, desde el inicio en el orden teológico como en el natural existen dos principios fundamentales, el orden y el caos: "Todo es 'regla, orden, forma'. Pero se da también el presentimiento de lo 'carente de regla' en el fondo de las cosas, que es el caos creador de donde salió y en el que quizá todo se sumerja de nuevo" (Safranski, 2010: 55). En el estudio de esta particular dicotomía cobra relevancia la filosofía de Schelling analiza por Safranski en su ensayo, quien opina que "lo carente de regla, lo caótico, puede aflorar de nuevo como abismo" (Safranski, 2010: 56) porque "en la libertad humana se da la opción de la nada, de la aniquilación, del caos. El hombre está metido en el ser, pero puede notar la tendencia a desgajarse de aquél, la tendencia a destruirlo. Y esto es el mal[528]" (Safranski, 2010: 56-57). Como vemos, el planteamiento de Schelling considera la libertad humana como drama en el sentido de que "incluye siempre la opción del mal[529]" (Safranski, 2010: 57), planteamiento extensible también a la libertad universal, en conflicto con la individual, puesto que "hace estallar los límites de este proceso infrahumano, para convertirlo en escenario de la polaridad del

[526] Hay que tener en cuenta que de la historia del pecado original no se infiere la existencia del mal como un elemento independiente del hombre, tal idea surge en los primeros estadios del cristianismo, cuando se formaliza la división maniquea del bien y del mal y éste "se convierte en diablo, en antidios" (Safranski, 2010: 27), una idea ya consolidada en la Edad Media, en la que asistimos a la propia personificación del mal en la figura del diablo, ser autónomo y al margen de Dios y del hombre. En este sentido, Safranski traza una línea de continuidad entre el caos y el mal: "Por tanto, tras el diluvio universal se llega –por encima del abismo del mal– a una alianza divina, que es a la vez un pacto social. Ésta es la segunda creación. La primera creación doma el caos, la segunda creación trae el dominio sobre el mal en el hombre. Se pone de manifiesto cuán estrechamente se relacionan entre sí el caos inicial y el mal. Ambos exigen una creación, en el sentido de una superación. Primero se produce la creación del mundo y, luego, la de la sociedad". (Safranski, 2010: 30)

[527] No obstante, Safranski señala que la propia ley "induce a la transgresión de la ley" (Safranski, 2010: 25), como así acaba ocurriendo al quebrantar el orden y ser expulsado del paraíso: "Ahora bien, lo sorprendente de la prohibición es que, como diríamos hoy, contiene una contradicción pragmática consigo misma. La prohibición crea el conocimiento que ella prohíbe. El árbol prohibido de la ciencia se parece a una señal orientadora en la que pudiera leerse '¡No tener en cuenta esta orientación!'. Ante semejante indicación no podemos menos de hacernos 'culpables', pues para respetarla sólo podemos dejar de respetarla. Lo mismo puede decirse acerca del árbol prohibido del conocimiento del bien y del mal. En la medida en que este árbol prohibido se halla entre los demás árboles, el conocimiento del bien y del mal ha sido concedido ya al hombre. Éste sabe, al menos, que es malo comer del árbol del conocimiento. Por tanto, ya antes de comer de él, ha sido conducido por la prohibición a la distinción entre el bien y el mal. Así pues, en el caso de que hubiera habido una vida más allá del bien y del mal, un estado de inocencia paradisiaca cuando comió del árbol del conocimiento, sino en el momento mismo en que se le hizo la prohibición". (Safranski, 2010: 22)

[528] "El hombre está unido con Dios, y sin embargo, pertenece a su dificultosa herencia también el estar enlazado con el principio nocturno de este Dios, con su inacabamiento caótico". (Safranski, 2010: 57)

[529] "Un bien, si no contiene en sí un mal superado, no es un bien real y vivo". (Safranski, 2010: 57)

proceso entero del mundo[530]" (Safranski, 2010: 58). A la luz del análisis de Safranski, Schelling no es el único que señala que el Mal surge como fruto de la libertad humana; Kant también señaló la misma contradicción en cuanto a la libertad se refiere, en el sentido de que "El hombre es libre y, a la inversa, no hay ninguna libertad, todo obedece a la necesidad natural" (Safranski, 2010: 165). Por eso, Kant considera el Mal como una opción de libertad que surge "de la relación tensa entre naturaleza y razón" (Safranski, 2010: 168), aunque su idea del Mal no deja de ser un tanto idealista, puesto que, si bien opina que "la libertad ha de ser aprehendida por lo incondicional y conducir más allá de los intereses empíricos sólo en el sentido 'bueno'" (Safranski, 2010: 169), no considera lo mismo en cuanto al sentido negativo se refiere, idea que sí defiende, por ejemplo, el Marqués de Sade, que considera la naturaleza como la culpable de la infelicidad del hombre, quien solo halla refugio en el placer[531]. Efectivamente, el escritor francés cree que el modelo social se asienta sobre la ausencia de límites, de tal forma que la razón "puede emplearse para todo, también para la fundamentación racional del asesinato y la crueldad" (Safranski, 2010: 176)[532].

Estas opiniones redundan en la idea de que el Mal surge en el hombre mismo, en la voluntad schopenhaueriana[533] que tiende hacia "la oscuridad y el sinsentido de su

---

[530] ¿Pero en qué consiste la polaridad mencionada por Schelling? Ésta se basa, según el filósofo alemán en dos principios fundamentales, la identidad y lo expansivo. El primero de ellos hace referencia a que el "ser individual sigue la tendencia interna a conservar su forma y con ello sus límites. Esto produce el encierro específico, 'lo tenebroso, oscuro' en cada ser" (Safranski, 2010: 58), mientras que lo expansivo tiene que ver con la trascendencia, con el "ser material [que] sale de sí, se rebasa" (Safranski, 2010: 58). Para unir estos principios el filósofo alemán se vale de la voluntad, "el ser originario" (Safranski, 2010: 59), que supera la tensión entre voluntad propia y voluntad universal. La particularidad del hombre dentro del mundo natural es que en él se da esa tensión entre ambos principios, porque "en el hombre está el poder entero del principio tenebroso y a la vez la fuerza entera de la luz. En él está el abismo más profundo y a la vez el cielo más alto, o sea, los dos centros" (Safranski, 2010: 60). Así, lo que Schelling denomina "la estructura fundamental del mal" (Safranski, 2010: 61), es en realidad una transgresión del hombre al desviarse de su propio centro, porque, como "animal metafísico, y cuando intenta deshacerse de esa magnitud, incurre en traición contra su propia esencia". (Safranski, 2010: 61)

[531] "En medio de un universo frío e indiferente está la muerte segura, una vida llena de tormentos y, si actuamos prudente y escrupulosamente, encontramos algunos instantes de placer. No hay más". (Safranski, 2010: 172)

[532] Sin embargo se aprecia en Sade una contradicción; al no haber límite alguno no existe la posibilidad de transgresión. Para que exista el escándalo debe haber testigos del mismo, tanto participantes como no participantes. Este es el propósito del Marqués a la hora de escribir sus obras; en realidad, "disfruta el triunfo cuando se imagina el horror y el prurito entre sus lectores, y cómo puede atraer a su trampa también a los honrados" (Safranski, 2010: 178). En este sentido su obra es el mal mismo, así "en Sade actúa el afán de la destrucción por la destrucción" y "la voluntad del mal […] ha pasado a ser un fin en sí misma" porque "la libertad se arroja a la negación absoluta: cuanto existe habría de dejar de ser". (Safranski, 2010: 181)

[533] El origen de la oscuridad, para Schopenhauer, es el siguiente: "Es inútil intentar explicar la oscuridad que se extiende sobre nuestra existencia […] esgrimiendo razones al estilo de que hemos sido desgajados de una cierta luz originaria, o de que nuestro ángulo visual ha quedado reducido por causa de algún obstáculo exterior, o de que la fuerza de nuestro espíritu no es adecuada a la magnitud del objeto. A tenor de tales explicaciones dicha oscuridad sería solamente relativa, se daría tan sólo en relación con nosotros y con nuestra forma de conocimiento. ¡No!, la oscuridad es absoluta y originaria: se explica por el hecho de que la

universalidad[534]" (Safranski, 2010: 69), en un entorno natural que también se torna caótico, un lugar falto de armonía donde el hombre saca lo peor de sí mismo y ante la pregunta ¿dónde se encuentra el Mal?, a propósito de Schelling, solo cabe responder: "Está presente en todas partes y se ha convertido en signatura de la época del mundo" (Safranski, 2010: 66), al igual que Schopenhauer y su teoría sobre el sometimiento del entorno natural: "Y finalmente el género humano, porque subyuga a todos los demás, considera la naturaleza como una fábrica para su uso. Pero este mismo género pasa a ser en sí mismo el escenario en el que se revela de manera más clara y horrible aquella lucha, aquella escisión de sí mismo, y donde el hombre se convierte en 'lobo para el hombre'"[535] (Safranski, 2010: 75).

Desde el punto de vista de la metafísica el filósofo alemán retira cualquier crédito al mundo porque para él "estamos solos y no hay ningún ser superior que tenga algún plan en relación con nosotros. No hay una providencia que piense en nosotros. El hombre se debate entre su férrea individualidad[536] y un sentimiento de comunidad relacionado con la moral y la compasión[537], definida ésta "como la ocasional y sorprendente experiencia de que todo fuera de mí es igualmente voluntad, lo mismo que yo, y de que todos sufren dolores y tormentos, lo mismo también que yo" (Safranski, 2010: 79). Estas cuestiones del origen del Mal en el interior del hombre y en su contexto natural tienen su razón de ser, y he aquí el quid de la cuestión, en la relación del ser humano con el Estado, definida por Schelling como

> una "consecuencia de la maldición que pesa sobre la humanidad". Sin unidad de la naturaleza y sin unidad en Dios, no queda sino la unidad artificial del Estado, que se sostiene mediante la coacción física. Esta unidad precaria reclama motivos espirituales. El espíritu, que se adapta a las tareas de la fuerza coactiva del Estado, se convierte en ideología. Y si margina la necesidad de la fuerza coactiva del

---

esencia interior y primigenia del mundo no es conocimiento, sino solamente voluntad, una voluntad carente de conocimiento. El conocimiento en general es de origen secundario, es accidental y exterior. Por ello la mencionada oscuridad no es una mancha casualmente ensombrecida en medio de la región de la luz. Muy al contrario, el conocimiento es una luz en medio de una originaria tiniebla sin límites, de una inmensidad tenebrosa en medio de la cual se pierde". (Safranski, 2010: 74)

[534] Así es, incluso llega a negar la existencia de cualquier espíritu demoníaco porque "la voluntad ciega, la ausencia total de espíritu en el núcleo de todas las cosas, es suficiente para comprender la oscuridad del mundo". (Safranski, 2010: 70)

[535] Schopenhauer insiste en que "la destrucción y la violencia del poder no proceden de la razón misma, sino tan sólo de la voluntad, que toma instrumentalmente la razón a su servicio". (Safranski, 2010: 76)

[536] Esto provoca en el hombre "un egoísmo que incrementa su autoafirmación hasta la malignidad y crueldad frente a otros 'yoes'" (Safranski, 2010: 78) y que se relaciona con el Estado en el sentido de que éste fomenta los individualismos y se erige como un elemento fuerte y enajenador sustentado en "un concepto débil de política". (Safranski, 2010: 78)

[537] "En la compasión el dolor y la culpa de la individuación, la culpa de ser el que uno es y la de que, por el mero hecho de existir, actuamos como un agente en el mundo de la voluntad desgarrado por la lucha. Puesto que esta experiencia es dolorosa, también la compasión irá unida siempre con el sufrimiento en sí mismo". (Safranski, 2010: 80)

> Estado, entonces disuelve la conexión social en la anarquía de las diversas voluntades particulares en su competencia recíproca. (Safranski, 2010: 64)

Vemos que tanto Schelling como Schopenhauer parten de una concepción del hombre según la cual éste representa un peligro para sí mismo, así como para los demás, en el seno de las sociedades en las que convive con sus semejantes y el papel que los Estados y sus instituciones juegan contribuye a mantener cierto orden mediante el uso de diversos mecanismos represivos como los narrados por Volpi en su *Trilogía*[538]. ¿Pero qué sucede cuando se coarta la propia libertad del hombre en favor de una mayor confianza en las instituciones sociales y el poder se revela como un fin en sí mismo? En este caso, los Estados devienen en democracias totalitarias en el mejor de los casos, en el Zaire del general Mobutu en *No será la Tierra*, en el México de Salinas de Gortari en *El fin de la locura* o, en el peor, en las dictaduras y los regímenes totalitarios que se instauran como sistemas de gobierno que amparan toda clase de delitos y atropellos contra la humanidad, como el nazismo de *En busca de Klingsor* y, por tanto, la independencia de intelectuales o científicos queda comprometida[539].

---

[538] La filosofía de Hobbes contribuye en este trabajo a subrayar la importancia que el poder institucional juega en todos los órdenes sociales como una fuerza represora generadora de cualquier tipo de mal. En este sentido, su teoría de que el hombre es un lobo para el hombre nada tiene que ver con la animalidad del ser humano, sino más bien con su conciencia: "¿Por qué el hombre no encuentra ninguna quietud para su alma? ¿Por qué no hay para él ningún bien supremo con el que pueda conformarse? Es un ser que no sólo vive en el presente, sino que ve ante sí un futuro incierto y que arrastra consigo su pasado. Cuando se rompe el absolutismo del presente mediante la conciencia del tiempo, cesa la demora abrigada en el aquí y el ahora. No basta con estar seguro en el instante, hay que preocuparse también por el futuro, que con tantos peligros nos amenaza, peligros que vienen de la propia inestabilidad, de los otros hombres y del poder de la naturaleza. El horizonte del tiempo se convierte en una amenaza entre bastidores. Sólo porque hay una amenaza futura, surge la exigencia de poder, que ha de asegurar el futuro" (Safranski, 2010: 103). Esta aspiración al poder como medida contra el futuro provocaría una lucha encarnizada, de ahí que Hobbes estime necesario "que todo el poder se entregue a uno solo" (Safranski, 2010: 103). Ahora bien, el monopolio de poder por parte del Estado provoca un conflicto de intereses en el individuo, quien se ve obligado a destacar de entre el resto, rivalidad que viene acompañada de "coacción y avasallamiento" (Safranski, 2010: 105). Por este motivo se requiere un poder mayor que el representado por el Estado, un "dios inmortal" ante quien los hombres "que tan enérgicamente quieren distinguirse, pasan a ser en verdad iguales" (Safranski, 2010: 105). No obstante, esa divinidad que pretende ser universal, no deja de representar en realidad a una determinada sociedad, divinidad que también siembra la diferencia entre los hombres, quienes en su intento por mantenerla recurren una y otra vez a la violencia y la muerte. Precisamente de esta diferenciación nace el mal: "El individuo, por cuanto que se desgaja del todo y se endurece en sí mismo, es precisamente el mal: 'Sólo a través de esta separación soy para mí, y en ello radica el mal. Ser malo significa abstractamente: individualizarme'. Se trata, sin duda alguna, del mal necesario, que en definitiva no puede menos de servir al todo bueno". (Safranski, 2010: 117)

[539] Tal es el caso de Gehlen, que simpatizó con el nacionalsocialismo alemán, señala Safranski: "Desde el punto de vista de la política institucional, la fase final de la República de Weimar le mereció la valoración de un estado de consumada pecaminosidad. Y en el nacionalsocialismo, proclama Gehlen en el capítulo final de su antropología […], asume como 'supremo principio directivo' la tarea que en la historia anterior correspondía a la religión. Éstos [los supremos principios directivos] proporcionan en primer lugar una conexión cerrada para la interpretación del mundo y se sitúan así en la línea de la tarea humana de la orientación en el mundo […]. Un segundo ámbito de tareas […] está en las acciones de los hombres, y aquí se anuncian los intereses de la formación de la acción". (Safranski, 2010: 96)

En la acción de *No será la Tierra* como un escenario del Mal cobra importancia el análisis que Kant realiza sobre el poder gubernamental y el uso de la guerra como "un mal en todos los aspectos"[540] (Safranski, 2010: 120), porque para que la construcción del Estado sea efectiva, deben quedar al margen "el interés propio, el egoísmo y la voluntad de autoafirmación" (Safranski, 2010: 120) y la cooperación entre los diferentes países debe encaminarse hacia la construcción de "un Estado universal con un monopolio propio de poder" (Safranski, 2010: 121). En el mundo posmoderno representado en la obra de Volpi ese Estado universal al que se refiere Kant se especifica en la creación de organismos internacionales que regulan las relaciones entre Estados, como las Naciones Unidas o, desde una perspectiva económica, el Fondo Monetario Internacional para el que trabaja uno de los personajes de la obra, Jennifer Moore. En este sentido mediante la injerencia de este tipo de instituciones internacionales y el desmantelamiento del tejido social a cuyas prácticas han contribuido, la novela contradice las teorías de Kant y revela cómo este tipo de organizaciones interestatales son en realidad un arma vinculada al poder que genera aún más desigualdades sociales. Además, si Habermas señala tres posibilidades contempladas en Kant en aras de alcanzar un estado de paz, a saber, que los estados no democráticos se conviertan en repúblicas, que el comercio mundial actúe como principio civilizador y que el diálogo público se erija como garante de dicha paz, la obra del escritor mexicano invalida tal utopía por dos razones fundamentales, primero porque "no podía barruntar [Kant] todavía adónde había de conducir el capitalismo atizado económicamente, y qué energías y motivos nuevos proporcionaría a la guerra la competencia capitalista" (Safranski, 2010: 122); y en segundo lugar, porque "no podía imaginarse que en la época de los medios de masas (y de la imagen) la palabra haría una aportación decisiva a la movilización bélica, y que no desarrollaría los efectos beneficiosos de una 'ilustración discursiva' (dialogante)" (Safranski, 2010: 122).

En *No será la Tierra* los conflictos que la conservación del poder genera en un Estado como el comunista, caracterizado por la voluntad de poder y la violencia, el proceso social que la apertura al capitalismo y la economía produjeron derivó hacia los males más

[540] Max Scheler, hablando en términos de conflictos internacionales, opina que la guerra obedece no sólo al instinto de conservación, sino a valores personales superiores tales como "el poder, la gloria, el espíritu" (Safranski, 2010: 125). Efectivamente, Scheler considera que "la guerra es una tormenta liberadora, purificadora. Despoja de la escoria, transforma y ennoblece el pequeño instinto de lucro, la competencia con su alevosía, engaño, envidia y desconfianza, esa tremenda masa de enemistad cotidiana" (Safranski, 2010: 126). Ahora bien, las nuevas formas de guerra que se dan en la modernidad alejan cualquier idealismo de tal empresa y Scheler es consciente de esa realidad: "En una historia de diez mil años aproximadamente, nosotros somos la primera época en la que el hombre se ha hecho problemático por completo, en la que ya no sabe qué es, y a la vez sabe también que no sabe". (Safranski, 2010: 127)

representativos del siglo XX, porque como señala Rousseau en el ensayo de Safranski, "donde había propiedad privada hubo también robo de la propiedad. La aspiración a la propiedad creó fronteras entre los hombres, y ha tenido como consecuencia la competencia, el poder, la jerarquía, las enemistades, la desconfianza recíproca, el juego de máscaras y engaños" (Safranski, 2010: 136). Gracias a la narración de esta novela, Volpi demuestra que el comunismo sostiene una idea de poder en los mismos términos que el capitalismo o el nacionalsocialismo, visible en la actitud de Arkadi Ivánovich y la evolución de su posicionamiento ideológico durante la novela.

En resumen, si el Mal surge en el hombre mismo y en su relación con lo natural, y si el ser humano delega su libertad a favor de las instituciones sociales y el Estado, que a su vez utilizan el poder para generar mayores desigualdades, se puede concluir que es imposible escapar del Mal. En este sentido, Bataille distingue dos tipos de Mal[541], el pasional, que "no es calculador, ni está legitimado por ningún poder" (Safranski, 2010: 211), y el infame, que "sirve a un poder, a una ideología, y quiere hacerse útil en este sentido" (Safranski, 2010: 211). Éste último es el que más le interesa a Volpi y el que analiza en la *Trilogía*, el Mal como ideología. Asimismo, René Girard ha dedicado numerosos trabajos a estudiar la violencia de las sociedades primitivas, aplicados hoy a la sociedad contemporánea, y los diversos factores que posibilitan esta forma del Mal. En su obra *La violencia de lo sagrado* distingue dos tipos de violencia que se aplican al uso del Mal que Volpi hace en sus novelas; me refiero a la denominada violencia caliente, vengativa, cruel, sangrienta y salvaje, siempre excesiva, y la violencia fría, vinculada a un monopolio estatal del crimen propio de regímenes totalitarios[542]. Por ejemplo, la violencia caliente aparece en *En busca de Klingsor* en la escena inicial en la que Hitler, en soledad, contempla una cinta cinematográfica en una sala oscura, cuando la capitulación de Alemania está próxima. Tras el fallido atentado que sufrió el 20 de julio de 1944 en la denominada Operación Valkiria, que tenía por objeto llevar a cabo un golpe de Estado que cambiaría el destino del país, el máximo dirigente alemán, sorprendido por la cantidad de

[541] "Los 'malos' que admira Bataille son artistas como Sade, Poe o Flaubert, cuyas vidas arden en pasión, que se sacrifican a su arte, que se niegan a poner sus obsesiones al servicio de nada. Se interesan por los instantes extáticos, en ningún caso quieren erigir su vida y su arte de manera que sean buenos para algo. No quieren ser útiles. El principio de la utilidad es para ellos el horror. La utilidad esclaviza. La vida verdaderamente humana está ahí para malgastarla, sacrificarla, ponerla en juego, agotarla. 'La gran verdad se cifra en que el mal en el mundo es más importante que el bien. El bien es la base, pero la cumbre es el mal'". (Safranski, 2010: 211)

[542] Por ejemplo, el nacionalsocialismo estatalizó el crimen de tal manera que durante el Tercer Reich descendieron los índices de criminalidad: "Los delincuentes potenciales fueron sacados de la calle. Ahora estaban al servicio del Estado". (Safranski, 2010: 232)

personas involucradas en la conjura, "generales y coroneles, empresarios y diplomáticos, miembros de los cuerpos de inteligencia del ejército y de la marina, profesionales y comerciantes" (Volpi, 2004: 14), decide vengarse siguiendo la "teoría sobre la maldad intrínseca de la sangre" y no solo ordena arrestar y ajusticiar a los implicados, sino también a sus familias[543], momento que aparece grabado en la película que se describe en la novela:

> Desde el inicio, un camarógrafo se encargó de seguir a los ocho acusados. Filmó sus cuerpos desnudos, mientras se cambiaban de ropas; filmó sus gestos de miedo, dignidad o espanto; filmó sus miradas altivas o dolorosas; filmó las cicatrices de la tortura que habían soportado durante las dos semanas anteriores; filmó sus tropiezos a lo largo del pasillo; y también filmó su ingreso, a través del pesado velo negro que los separaba de la muerte, hacia el patíbulo. Cada uno de sus movimientos fue registrado, con precisión milimétrica, por orden expresa del Führer, quien desde luego no iba a concederles el privilegio de asistir a sus ejecuciones, pero que sí quería mirarlas en privado una vez que éstas se hubiesen producido. (Volpi, 2004: 16)

El segundo tipo de violencia analizado por Girard, denominada fría, se asocia a los mecanismos represivos de las instituciones estatales y también es retratada por Volpi en su proyecto literario. En este sentido, la URSS de *No será la Tierra* deviene en un régimen totalitario que se sirve de la tortura y la normalización del crimen como instrumentos de control. El régimen soviético utiliza como medida represiva a asesinos a sueldo como Jvat, que se dedican a torturar, alienar y eliminar cualquier vestigio de humanidad de ciudadanos como el científico Nikolái Ivánovich Vávilov:

> Jvat es sistemático: en su libreta deja constancia de los doscientos quince interrogatorios de Vávilov, las doscientas quince veces que lo ha arrinconado con preguntas, las doscientas quince veces que lo ha abofeteado, las doscientas quince veces que lo ha golpeado en los testículos, los tobillos y las muñecas, las doscientas quince veces que lo ha acusado de traidor, de perro, de cobarde, de alfeñique, de agente imperialista, de renegado, de monárquico, de cómplice de Bujarin, de rata, de gusano… […] Al inicio el científico niega las acusaciones o al menos las esquiva, pero a las pocas semanas repite una a una las palabras de su acusador. Vávilov dice: soy una basura. Dice: merezco la muerte y más que la muerte. Dice: soy la más vil de las criaturas, la más miserable, la más indigna. Dice: ya no soy el académico Vávilov, sino Vávilov el renegado, el conspirador, el impío. El biólogo lo confiesa todo, incluso confiesa ser fundador o simpatizante del Partido de Trabajadores y Campesinos, pesadilla del régimen, aunque éste ni siquiera exista y sólo sea una invención del propio NKVD. Al final Vávilov ya no es Vávilov, es el remedo de Vávilov, el residuo de Vávilov, las heces de Vávilov. (Volpi, 2006: 61)

[543] Furioso, Hitler decidió emprender una represalia ejemplar contra quienes se habían puesto en su contra justo en los peores momentos de la guerra. No habían pasado más que unas semanas desde el inicio del desembarco aliado en Normandía, y ya había quienes estaban dispuestos a segar su vida y, con ella, a comprometer el destino del Reich. Su idea era montar un gran juicio, a semejanza de los que había organizado su enemigo Stalin en Moscú en 1937, para que todo el mundo se diese cuenta de la vileza de los acusados. Hitler hizo traer a su cuartel, en la Guarida del Lobo, a Roland Freisler, el presidente de la Corte Popular del Reich, e incluso al verdugo que se encargaría de ejecutar las penas, y les advirtió: "¡Quiero que todos sean colgados y destazados como piezas de carnicería!". (Volpi, 2004: 14)

Según este contexto teórico, el Mal como una de las temáticas centrales de la obra de Volpi se manifiesta en relación con el mundo científico e intelectual y la compleja cuestión de la responsabilidad ética. En En busca de Klingsor, por ejemplo, el Mal surge ante "la necesidad de conocer un factor maligno asociado al uso bélico de la ciencia" (Regalado, 2009: 581) y se vincula a un trasfondo mítico, sobre todo si tenemos en cuenta las opiniones de Volpi al respecto: "El tema de la ciencia y el mal es muy antiguo, no por nada el árbol prohibido del Génesis es el Árbol de la Ciencia. Y esa vinculación encuentra uno de sus puntos más importantes con la leyenda de Fausto. A partir de ahí es fácil extender la metáfora de que los científicos cuánticos, al pactar con el poder (nazi o aliado) y entregarle su conocimiento para la construcción de la bomba atómica, signaban un pacto con Mefistófeles, el que niega" (López de Abiada, 2004: 372). No en vano, la figura del científico todopoderoso que controla cualquier investigación que se realizaba en el Reich está caracterizada como un ser maligno al que nadie conocía, una existencia desconocida que fomenta todo tipo de rumores y contribuye a crear la imagen negativa que tiene en la novela, descrito como "una especie de demiurgo detrás de todos los movimientos que veíamos en la superficie, una mezcla de consejero y espía que controlaba una ingente cantidad de información" (Volpi, 2004: 208). Además, el sustrato mítico de *En busca de Klingsor* contribuye a la visión demoníaca del personaje oculto mediante el relato del mito de Parsifal, en el que Klingsor figura como la "encarnación del mal", "una criatura con el alma deforme, vacía" (Volpi, 2004: 216).

Por otro lado, será el propio Einstein como científico quien señale la injerencia del Mal en la modernidad y, en concreto, en la ciencia, que "peca contra su propio espíritu cuando sirve solamente a fines egoístas, materiales" (Safranski, 2010: 53). Más aún, Einstein concibe como un "todo" "la unidad de naturaleza y espíritu, y cualquier intento de arrojar al espíritu de la naturaleza cierra la conciencia humana en una prisión. La naturaleza se convierte en cosa, y a la postre el hombre mismo se convierte también en cosa, en una cosa que puede manipularse y utilizarse hasta el abuso como medio para todos los fines posibles" (Safranski, 2010: 54). Entonces, el Mal se especifica en la obra de Volpi en el gusto por "las atmósferas dantescas, por el Infierno, la expiación del dolor y la condena" (Urroz, 2000: 44), además de la incorporación de una serie de mitos que "tenderá a diluirse quedando tan sólo un agudo interés por los abismos y específicamente por el mal, su contenido y su valor intrínseco" (Urroz, 2000: 45). El origen de la tendencia hacia esta

línea argumental se encuentra según Urroz, en Nietzsche y su inclinación al caos, el abismo o "esa forma del arte que surge sólo de lo informe" (Urroz, 2000: 45)[544].

Pero en el tratamiento del Mal en la *Trilogía* de Jorge Volpi también cobra relevancia la filosofía de Marcuse y su crítica a la racionalidad tecnológica, que engloba al mundo científico por su contribución al orden mundial en el desarrollo tecnológico olvidando su fin, la naturaleza humana. Esta temática aparece, por ejemplo, en las páginas de *No será la Tierra*, en el enfrentamiento de los proyectos público y privado por secuenciar el genoma humano. En la novela Craig Venter, responsable de la parte privada del proyecto, es descrito como representante de una clase de científicos que pervierten el sentido último de la ciencia al vender sus logros a multinacionales farmacéuticas, que persiguen un afán de lucro manifiesto, de ahí que los acólitos de Francis Collins, del Proyecto Genoma Humano, le describan mediante calificativos y expresiones como "el Bill Gates de la biotecnología", "mercachifle y fariseo", "negociante de la ciencia" (Volpi, 2006: 466-467) e, incluso, "James Watson, padre del ADN, se atrevió a compararlo con Hitler. A ojos de todos ellos, Venter había vendido su alma" (Volpi, 2006: 466). El Mal surge como motivo subyacente de la trama inserto en una crítica social que Marcuse no solo extiende hacia el capitalismo por la irracionalidad de la práctica neoliberal; en el sistema soviético también se enajena al individuo y se le esclaviza mediante el trabajo porque la guerra que mantiene con el eje capitalista por la hegemonía mundial le induce a mantener determinadas burocracias. Dicho de otro modo, la Unión Soviética somete los intereses individuales a la productividad del conjunto, una forma que aliena al hombre y le impide alcanzar sus propios objetivos vitales, tal y como concluye M. Carmen López Sáenz: "En ambas sociedades se provee a los sujetos de bienes superfluos a costa de aquello de que tienen mayor necesidad: la libertad y la felicidad" (López Sáenz, 1988: 86)[545].

---

[544] Tanto en *La paz de los sepulcros* como en *En busca de Klingsor* sobresale la "búsqueda del abismo primordial y de los poderes ctónicos del mal. La idea del personaje 'Jorge', en *A pesar del oscuro silencio*, podría quedar, a sí mismo, ejemplificada con la que Alberto Navarro […] se obsesiona. En ella leemos lo siguiente: 'Para alcanzar el bien es necesario conocer todo el mal', repetía [Navarro] con un sentido ambiguo y feroz, la frase del cínico Carpócrates' (*La paz*…, p. 173). Por otro lado, ¿acaso no se asemeja esta noción con la de Adrian Leverkühn en *Doctor Faustus*, una de las obras favoritas de Volpi, cuando su biógrafo, Serenus Zeitblom, se pregunta: 'What sphere of human endeavour, even the most unalloyed, the most dignified and benevolent, would be entirely inaccesible to the influence of the powers of the underworld, yes, one must add, quite independent of the need of fruitful contact with them?' (p. 9). Debemos, pues, tener presente todo esto a la hora de revisar otras dos novelas: *En busca de Klingsor* y *La paz de los sepulcros*". (Urroz, 2000: 138)

[545] López Sáenz, María del Carmen (1988), "La crítica de la racionalidad tecnológica en Herbert Marcuse", Barcelona: *Enrahonar. Quaderns de filosofía*, nº 14, pp. 81-93.

El escritor mexicano instaura en su obra narrativa un desorden que nos conduce a cuestionar los cimientos de nuestra civilización y que pone de relieve lo que Marcuse denomina "fuerzas destructivas cada vez más potentes" (Marcuse, 1981: 63). En este sentido, Volpi expone los puntos de conflicto de la sociedad represiva que coartan la libertad individual y nos impulsa a reflexionar sobre las consecuencias que el progreso conlleva para el desarrollo del ser humano. Su discurso narrativo se basa entonces en las teorías de Marcuse, quien vincula la ciencia con lo oscuro y el Mal: "Dentro de la total movilización del hombre y la naturaleza que marca el periodo [presente de la civilización], la ciencia es uno de los instrumentos más destructivos –destructor de esa liberación del temor que en otra época prometió–. En tanto esta promesa se evapora dentro de la utopía, el término 'científico' llega a identificarse casi por completo con la proclamación del paraíso terrenal" (Marcuse, 1981: 77). El conjunto de la *Trilogía* se configura de este modo como una crítica hacia la ciencia misma, además de hacia los sistemas de pensamiento de la izquierda, por los planteamientos falsos de ese "paraíso terrenal" al que hace alusión Marcuse que fueron asimilados por la mayor parte de los científicos e intelectuales en el siglo XX, "por culpa de quienes detentaron el poder y con el que, queriéndolo o no, coadyuvaron" (Urroz, 2000: 243).

En el centro del debate entre Mal, ciencia y poder, *En busca de Klingsor* localiza esta problemática en la figura de Hitler, que representa lo demoníaco, mientras que Auschwitz planea como una sombra negra y se erige como un mito fundacional negativo, aunque el dirigente alemán supuso una ruptura con todo un universo moral[546], ya a mediados del XIX existían ciertos antecedentes que, según Safranski, evidenciaban "un

[546] La biografía del Hitler es manifiesta de sus ideas políticas y culturales, sobre todo en relación con el naturalismo, en el sentido de la defensa que realiza de la supervivencia de los más fuertes. Sin embargo, "el hecho de que Hitler traspasara el umbral hacia la bio-política hace que el régimen nacionalsocialista sea un pasado que no puede pasar. Pues todavía llegaremos a experimentar cómo las modernas bio-ciencias se convierten en una tentación para la política" (Safranski, 2010: 237). Con el auge del biologismo en el siglo XIX y la confianza ciega en la ciencia se trastoca la tradicional relación entre ciencia y moral, de tal forma que "ésta ya no ha de ser una traba para la ciencia, sino que ha de seguirla y limitarse a pensar accesoriamente las fundamentaciones morales" (Safranski, 2010: 238). Así, Hitler pretendía terminar con todo un planteamiento moral exterminando a lo que él consideraba sus principales instigadores, los judíos: "La política de Hitler no se funda en ninguna verdad, sino que es el intento logrado de hacer verdadero un delirio realizándolo. En este sentido Hitler verificó su concepción del mundo. Se había hecho una imagen de la realidad y luego intentó configurar la realidad según esa imagen. Logró todo esto cuando una sociedad entera cayó en sus manos con sus instituciones y aparatos. Los hombres sobre los que tuvo poder colaboraron en la escenificación y ejecución de la historia, como creyentes, como receptores de órdenes, como auxiliares voluntarios, como intimidados, como indiferentes. En todo caso, las "fuerzas morales unidas" (Goethe) de esta sociedad no fueron capaces de poner fin a tales maquinaciones. Normalmente, la locura separa a un hombre de su entorno, lo aísla y encierra. Lo tremendo del caso de Hitler está en que éste superó la soledad de la locura, por cuanto la socializó con éxito. Hubo diversos motivos para seguir a Hitler, pero eso nada cambia en el resultado de que, por cuanto hace a Alemania, hubo una sociedad entera que colaboró en la traducción de un sistema demencial a la realidad". (Safranski, 2010: 241)

embrutecimiento sin parangón y una desolación del pensamiento sobre el hombre bajo el signo del biologismo y de la fe naturalista en la ciencia" (Safranski, 2010: 228)[547]. En términos sociológicos, el nacionalsocialismo conllevó una sistematización del crimen, que pasó a configurarse como un proyecto industrial con el fin de evitar cualquier cuestión de índole moral, es decir:

> Esto demuestra cuán amenazadora puede ser la mentalidad de la mera eficacia y objetividad. El complejo técnico-industrial y la mentalidad adecuada a él hacen que se atrofie la moral. Y a la postre resulta posible emplear el potencial industrial para la producción masiva de muertos. No se trata de una visión terrorífica, sino de un hecho, tal como lo muestra el nacionalsocialismo. Durante la dictadura nazi las instituciones mostraron de qué son capaces. Llevaron a cabo lo que Gehlen esperaba de ellas, a saber: exonerar al individuo de reflexiones morales y transformar el delito en un proceso de trabajo que, en definitiva, puede realizarse como una costumbre. (Safranski, 2010: 230)

Nos hallamos ante lo que Hanna Arendt denomina "banalidad del mal" en su célebre ensayo *Eichmann en Jerusalén*, en el que analiza cómo la maquinaria criminal nazi, bajo el mando de Eichmann[548], industrializó el Mal y lo normalizó comercial y burocráticamente. Es decir, el régimen nazi puso en juego todo un aparato administrativo que anuló la conciencia y privó al Mal de su característica más genuina, la de ser una tentación y una elección según el libre albedrío humano. Para lograrlo, se creó un intenso programa propagandístico destinado a la población alemana y el ejército, cuyo principal eslogan, "la batalla es el destino del pueblo alemán", buscaba tergiversar la realidad en tres aspectos: desvinculando la violencia de cualquier acto bélico, vinculando a su vez la guerra con el destino del pueblo alemán y difundiendo la creencia de que se trataba de una cuestión de vida o muerte, aniquilar o ser aniquilados. De esta forma se pretendía convertir a los hombres en asesinos infundiéndoles la idea de que sus actos estaban encaminados a un hito histórico sin precedentes y el esfuerzo de los mandos militares se enfocaba en eliminar cualquier atisbo de piedad "que todo hombre normal experimenta ante el

[547] Por ejemplo, E.T.A. Hoffmann simboliza en el personaje Alban la voluntad de poder, que deja de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismo: "En él se focaliza un magnetismo cuya tensión engendra en un polo el afán de poder y en el otro la pérdida del yo" (Safranski, 2010: 229). Asimismo, la filosofía de Nietzsche en sus últimos años es significativa en cuanto a precedente de Hitler, en el sentido de defender la aniquilación de lo que él considera "millones de fracasados" en aras del "hombre futuro". Así es, Nietzsche considera que hay que "lograr la energía enorme de la grandeza, a fin de que, mediante el castigo y la aniquilación de millones de fracasados, se configure el hombre futuro y no nos hundamos en el sufrimiento. Nos hallamos ante una tarea que antes nunca estuvo ahí en igual manera". (Safranski, 2010: 230)

[548] Fue un Teniente Coronel de las SS nazi. Fue el responsable directo de la solución final, principalmente en Polonia, y de los transportes de deportados a los Campos de Concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial.

espectáculo del sufrimiento físico" [549] (Arendt, 1999: 161). Toda esta publicidad nazi facilitó e intensificó el colapso moral al que se sometió a Europa, víctimas incluidas y, más aún, permitió el surgimiento de un nuevo tipo de delincuente, una persona normal que en realidad "comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad" (Arendt, 1999: 417), una actitud que Volpi trata en la novela corta *Oscuro bosque oscuro*[550]. De esta manera, el régimen nazi impuso una burocratización del Mal, industrializó el crimen y deshumanizó a todas personas implicadas en él.

Si el Mal deja de ser un fin en sí mismo, ¿qué hay de la responsabilidad ética y moral de las personas que aceptan tales órdenes y participan en la deriva política totalitaria sin que parezca que disciernen entre Bien y Mal? Esta cuestión ha gozado de una interesante reflexión por parte de Volpi en su *Trilogía*, primero con los científicos alemanes que pusieron sus descubrimientos al servicio del Tercer Reich en *En busca de Klingsor*, la crítica a Heisenberg por su implicación en el proyecto atómico alemán o la búsqueda del enigmático Klingsor, principal asesor científico de Hitler, son ejemplos que identifican el Mal con la investigación y, por ende, con lo diabólico que representa el régimen totalitario nazi. Lo mismo sucede en *El fin de la locura* en relación con la autonomía de los intelectuales; si gracias a Aníbal Quevedo se planteaba una disyuntiva entre ser crítico con el poder y colaborar con él o sucumbir ante su autoridad perdiendo la propia ideología, el Mal se identifica con una serie de estrategias basadas en la conjura y la conspiración con el fin de aislar y anular al individuo. Esta situación también se da en la tercera obra, *No será la Tierra*, que por ejemplo centra este debate en el conflicto moral que le supone a Arkadi desarrollar armas bacteriológicas para el gobierno soviético. En

---

[549] Resultan interesantes arengas militares como la siguiente: "Sabemos muy bien que lo que de vosotros esperamos es algo *sobrehumano*, esperamos que seáis *sobrehumanamente inhumanos*" (Arendt, 1999: 160). Además, el lenguaje empleado tiende a la objetividad absoluta propia de la mentalidad de las SS, como vemos en el tratamiento de los "campos de concentración en términos de 'administración' y […] campos de exterminio en términos de 'economía'" (Arendt, 1999: 108). Más aún, Robert Servatius, encargado de la defensa de Eichmann durante su juicio en Jerusalén, le declaró "inocente de las acusaciones que le imputaban responsabilidad en 'la recogida de esqueletos, esterilizaciones, muertes por gas, y parecidos asuntos médicos', y el juez Halevi le interrumpió: 'Doctor Servatius, supongo que ha cometido usted un *lapsus linguae* al decir que las muertes por gas eran un asunto médico'. A lo que Servatius replicó: "Era realmente un asunto médico puesto que fue dispuesto por médicos. Era una cuestión de matar. Y matar también es un asunto médico'". (Arendt, 1999: 109)

[550] Ante la incredulidad de cómo los mandos pudieron obedecer las órdenes relacionadas con la Solución Final, en realidad las respuestas aportadas dieron a entender que no se trataba simplemente de una orden, como juzga Arendt: "La distinción entre una orden y la palabra del Führer radicaba en que la validez de esta última no quedaba limitada en el tiempo y el espacio, lo cual es la característica más destacada de la primera. Ésta es también la razón en cuya virtud la orden dada por el Führer de que se llevara a término la Solución Final fue seguida por un diluvio de reglamentos y ordenanzas, documentos todos redactados por expertos juristas y no por funcionarios administrativos; la orden de Hitler, a diferencia de las órdenes corrientes, recibió el tratamiento propio de una ley". (Arendt, 1999: 226)

estos tres casos de la novelística de Jorge Volpi en los que existe una orden que entra en conflicto con la moral individual y en los que la violencia física o psicológica condiciona su desarrollo, el sistema jurídico quiebra los vales colectivos. Basándome en las teorías de Hannah Arendt puedo afirmar que aunque las órdenes criminales no deben ser obedecidas, el ciudadano apreciará la ilicitud de las mismas cuando contradigan el sistema jurídico al que está habituado, situación que en cualquier régimen totalitario se ven claramente invertidas. Además, las órdenes superiores en este tipo de contextos siempre representan un problema en cuanto a las cuestiones de la conciencia humana se refiere; y del juicio de Eichmann analizado por Arendt se infiere que para la constitución de delito debe coexistir la voluntad de hacer daño y cuando tal voluntad no se manifiesta, cualesquiera que sean los motivos, se entiende que el acusado no puede distinguir juiciosamente entre el Bien y el Mal y, por lo tanto, no puede ser acusado de delito alguno, una idea que se basa en la llamada *raison d'État*, sustentada "en una *necesidad*, y los delitos estatales cometidos en nombre de aquélla […] son considerados como medidas de emergencia, como concesiones hechas a los imperativos de la *Realpolitik*, a fin de conservar el poder y, de este modo, asegurar la continuidad del ordenamiento legal existente, globalmente considerado" [551] (Arendt, 1999: 439). En contra de esta opinión, Safranski cree que en los casos en los que el libre albedrío es alterado por un Estado criminal que anula la capacidad individual de distinguir entre el Bien y el Mal, la constitución de delito recae en los órdenes superiores:

[551] Hannah Arendt menciona una serie de experimentos científicos para analizar el comportamiento humano en situaciones de estrés y máxima obediencia y que vienen a ilustrar la problemática que encierra la conciencia humana en este tipo de sucesos, como por ejemplo el experimento de Milgram, llevado a cabo por Stanley Milgram en la Universidad de Yale, que consiste en comprobar la buena voluntad de una persona que está sometida a una autoridad, voluntad que entra en conflicto con la propia conciencia personal. Para realizar el experimento se buscaron voluntarios que en realidad desconocían que estaban siendo objeto de estudio, personas con edades comprendidas entre 20 y 50 años pertenecientes a diversos niveles educativos y culturales. Se dispuso la presencia de un experimentador, en realidad el voluntario, que hacía de maestro, y de un cómplice que se hacía pasar por alumno. Así, lo que debía hacer era proporcionar una descarga eléctrica cada vez que el "alumno" fallara una pregunta, descargas que iban aumentando en intensidad hasta llegar a los 450 voltios. El "alumno", a medida que aumentaban las descargas, se iba quejando del dolor, hasta llegar a estados agónicos, mientras que los voluntarios se mostraban muy nerviosos ante tales evidentes muestras de sufrimiento. Sin embargo, el resultado de la prueba arrojó el sorprendente dato de que el 65% de los asistentes aplicaron la última descarga de 450 voltios, y ninguno se negó a seguir provocando descargas antes de los 300 voltios, cuando el cómplice ya simulaba estertores previos al coma. En un análisis detallado de los datos se advirtió que los participantes nunca habían mostrado sadismo ni crueldad, antes bien, la mayoría mostraron preocupación hacia su conducta, además de ser muy conscientes del daño que estaban infligiendo. En vista de estos sorprendentes resultados, el equipo de Milgram elaboró dos teorías que pretendían dar respuesta a la incógnita sobre el porqué de esta conducta humana. Por un lado la teoría del conformismo, según la cual una persona que es incapaz de tomar decisiones propias, mucho menos en situaciones de crisis, se dejará llevar por lo que imponga la colectividad a la que pertenece. Y por otro lado, la teoría de la cosificación, consistente en que una persona que realiza los deseos de otra se ve a sí misma como instrumento y, por tanto, no se considera responsable de sus actos. Este es el modelo conductual propio de la obediencia militar y por eso los soldados ejecutan las órdenes recibidas con el convencimiento de que la responsabilidad recae en última instancia en sus mandos superiores.

> El formato industrial y administrativo de una empresa de matar y el 'mandato superior' permitieron que este ciudadano normal [Eichmann] conservara una 'conciencia limpia'. Si miramos a este conjunto empresarial, puede hablarse con razón de una banalidad del mal. Pero los 'mandados superiores' fueron impartidos por razones que de ninguna manera se caracterizan adecuadamente con la palabra 'banal'. (Safranski, 2010: 242)

En definitiva, la Segunda Guerra Mundial con la que da comienzo la *Trilogía* invirtió los parámetros normales de la moralidad y, en muchas ocasiones, los inutilizó. El horror que de común despiertan las atrocidades cometidas por el régimen nazi, además de otros sistemas totalitarios, es seguido de un sinfín de preguntas sobre la conciencia y la capacidad de raciocinio de las personas implicadas, cualidades que se vieron revocadas por la feroz propaganda nazi y la industrialización del crimen y del Mal que llevaron a cabo. Las tres novelas de Volpi plantean una reflexión sobre la responsabilidad de científicos e intelectuales, y de la sociedad en general, y resuelven el drama de la libertad como una dicotomía entre el Bien y el Mal en la que éste último se erige como fuerza diabólica inherente a la conciencia del ser humano.

El tratamiento del Mal por parte del escritor mexicano se relaciona con la revisión utópica de su proyecto narrativo con la que quiero terminar este apartado. Y es que Jorge Volpi, como ya lo hiciera Orwell en *1984*, presenta en su *Trilogía* varios tipos de Estado que evidencian un proceso histórico y social negativo y apocalíptico a lo largo del siglo XX. Ni el nacionalsocialismo de *En busca de Klingsor*, ni la izquierda revolucionaria de *El fin de la locura*, ni el capitalismo y el comunismo de *No será la Tierra* escapan a la terrible lógica del poder; la utopía, en este caso, se desvanece y se actualiza en una verdad orwelliana que anula el pasado, el presente y, sobre todo, el futuro:

> Se trata de esto: el Partido quiere tener el poder por amor al poder mismo. No nos interesa el bienestar de los demás; sólo nos interesa el poder. No la riqueza ni el lujo, ni la longevidad ni la felicidad; sólo el poder, el poder puro. Ahora comprenderás lo que significa el poder puro. Somos diferentes de todas las oligarquías del pasado porque sabemos lo que estamos haciendo. Todos los demás, incluso los que se parecían a nosotros, eran cobardes o hipócritas. Los nazis alemanes y los comunistas rusos se acercaban mucho a nosotros por sus métodos, pero nunca tuvieron el valor de reconocer sus propios motivos. Pretendían, y quizás lo creían sinceramente, que se habían apoderado de los mandos contra su voluntad y para un tiempo limitado y que a la vuelta de la esquina, como quien dice, habría un paraíso donde todos los seres humanos serían libres e iguales. Nosotros no somos así. Sabemos que nadie se apodera del mando con la intención de dejarlo. El poder no es un medio, sino un fin en sí mismo. No se establece una dictadura para salvaguardar una revolución; se hace la revolución para establecer una dictadura. El objeto de la persecución no es más que la persecución misma. La tortura sólo

> tiene como finalidad la misma tortura. Y el objeto del poder no es más que el poder. (Orwell, 2005: 280-281)[552]

Orwell establece en su obra una comparación con las utopías clásicas de las que bebe el texto de Volpi, "esas estúpidas utopías hedonistas que imaginaron los antiguos reformadores" (Orwell, 2005: 284). ¿Pero en qué consiste la idea de progreso que Orwell trata en *1984*? En el mundo representado por el escritor británico predomina el miedo como lógica de Estado que, a la postre, recrea una noción de progreso con un fin determinado, "más dolor" (Orwell, 2005: 285). Si las "antiguas civilizaciones sostenían basarse en el amor o en la justicia" (Orwell, 2005: 285), la que el autor de *Rebelión en la granja* dibuja se asienta en el odio: "En nuestro mundo no habrá más emociones que el miedo, la rabia, el triunfo y el autorebajamiendo. Todo lo demás lo destruiremos, todo" (Orwell, 2005: 285). Volpi, por su parte, desarrolla los mecanismos represivos de los grandes sistemas políticos del siglo XX en torno a esa etiqueta identificativa, el miedo que surge por lo desconocido, lo diferente, el miedo como proyección del horror –y el terror– hacia los demás. Las novelas de la *Trilogía* se basan en este principio que Volpi explica en *La imaginación y el poder* a propósito del proceder del presidente de la República mexicana Díaz Ordaz en 1968, cuya unidad nacional conseguida durante su mandato tiene su contrapartida en el miedo a quebrar el aparente estado de bienestar, de ahí la imposibilidad de cualquier disidencia y el rechazo hacia lo extraño.

Pero existen otras semejanzas que hacen de la *Trilogía* de Volpi deudora de *1984*, como por ejemplo la resistencia de los personajes Winston y Julia por un lado, y Aníbal Quevedo y Claire por otro, que mantienen una actitud crítica y contestataria. Finalmente, la visión deshumanizada y desesperanzada que proyectan se especifica en la actitud de Quevedo, inmoral y poco comprometida en ocasiones, cuyo oscurantismo a la hora de proceder arroja un sinfín de dudas acerca de su posible colaboración con el gobierno. Si alguna vez el lector albergó alguna esperanza con Quevedo y su última etapa en México, en la que se erigió como icono de la intelectualidad del país, o con Winston y Julia y sus contactos con la Hermandad de Goldstein, los mecanismos represivos puestos en marcha por el poder anulan tal posibilidad por el descrédito de los personajes, más traumático en el caso de *1984* por la manipulación ideológica, mental y lingüística sufrida por los protagonistas[553]. Pero además, la tortura referida por Orwell remite a la sufrida por Arkadi

[552] Orwell, Georges (2005), *1984*, Barcelona: Ediciones Destino.

[553] La capitulación final de Winston se evidencia en el primer intento de escritura tras su encierro cuando ensaya en un pizarrín las siguientes reflexiones: "LA LIBERTAD ES LA ESCLAVITUD" o "DOS Y DOS SON CINCO" (Orwell, 2005: 296). Estas ideas, que contradicen la postura que Winston ha mantenido a lo

Ivánovich en *No será la Tierra*, a la destrucción del individuo y la anulación de cualquier vestigio de humanidad[554]. Volpi, como Orwell, plantea en su obra las consecuencias del abuso de poder y cómo la idea de progreso se acentúa gracias a la ciencia y la técnica desarrolladas en *En busca de Klingsor*, la crisis de los sistemas políticos de izquierda en *El fin de la locura* y el auge de los flujos de capital y recursos planteado en *No será la Tierra*. Así pues, Volpi pretende realizar un juicio a la modernidad mediante la exposición de determinadas cuestiones, como por ejemplo, la derecha representada por el fascismo en la primera novela, la izquierda revolucionaria en la segunda y el capitalismo y el comunismo como representantes de los dos grandes sistemas políticos del siglo XX en la tercera obra.

De nuevo el poder como temática vertebradora de todo un discurso literario y de nuevo Nietzsche y su teoría sobre la voluntad de poder como contexto teórico que define el concepto de utopía del que parte Volpi en sus novelas, o en concreto su contrautopía, definida como una ilusión por el porvenir, por el "futuro mejor" que proclama en *La imaginación y el poder* (Volpi, 2006: 31) que no es sino el control sobre la ciudadanía. Sin el apoyo de la religión o la ciencia, los grandes sistemas totalitarios que Volpi pergeña en su *Trilogía*, el comunismo, el nazismo o el capitalismo (según la filosofía de Marcuse) distan de ser proyectos utópicos y más bien se convierten en distintas experiencias de la pesadilla que representa el siglo XX en ocasiones. ¿Pero en qué se basa el concepto contrautópico de Volpi? Eloy Urroz indica en su ensayo *La silenciosa herejía* que la

---

largo de la novela, significan el triunfo del Poder y la ductilidad del personaje mediante la tortura física y psicológica: "Era como nadar contra una corriente que le echaba a uno hacia atrás por mucho que luchara contra ella, y luego, de pronto, se decidiera uno a volverse y nadar a favor de la corriente. Nada habría cambiado sino la propia actitud". (Orwell, 2005: 296)

[554] Compárense las descripciones de Winston y Arkadi respectivamente, después de su encierro y el enfrentamiento con ese "otro" que les acecha –y horroriza– al otro lado del espejo; por un lado, en *1984*, "Winston estaba aterrado. Una especie de esqueleto muy encorvado y de un color grisáceo andaba hacia él. La imagen era horrible. Se acercó más al espejo. La cabeza de aquella criatura tan extraña aparecía deformada, ya que avanzaba con el cuerpo casi doblado. Era una cabeza de presidiario con una frente abultada y un cráneo totalmente calvo, una nariz torcida y los pómulos magullados, con unos ojos feroces y alertas. Las mejillas tenían varios costurones. Desde luego, era la cara de Winston, pero a éste le pareció que había cambiado, aún más por fuera que por dentro. Se había vuelto casi calvo […]. El cuerpo entero, excepto las manos y la cara, se había vuelto gris como si lo cubriera una vieja capa de polvo. Aquí y allá, bajo la suciedad, aparecían las cicatrices rojas de las heridas, y cerca del tobillo sus varices formaban una masa inflamada de la que se desprendían escamas de piel. Pero lo verdaderamente espantoso era su delgadez. La cavidad de sus costillas era tan estrecha como la de un esqueleto. Las piernas se le habían encogido de tal manera que las rodillas eran más gruesas que los muslos. […] La curvatura de la espina dorsal era asombrosa. Los delgados hombros avanzaban formando un gran hueco en el pecho y el cuello se doblaba bajo el peso del cráneo. De no haber sabido que era su propio cuerpo, habría dicho Winston que se trataba de un hombre de más de sesenta años aquejado de alguna terrible enfermedad" (Orwell, 2005: 289); y por otro lado, en *No será la Tierra*: "Para enero de 1983, Arkadi, de cincuenta y cuatro años, lucía de setenta: su cabello había encanecido, su piel había adquirido una consistencia rugosa, y sus ojos habían perdido su resplandor. Odiaba mirarse al espejo: no soportaba verse tan viejo, en menos de un año se había transformado en una piltrafa cuando había escuchado tantas historias de prisioneros que habían resistido condiciones mucho más severas en Tomsk o el Magadán". (Volpi, 2006: 150)

novelística del escritor mexicano desmitifica el carácter utópico de la tradición occidental ideológica surgida en la Ilustración del siglo XVII y desarrollada a lo largo del XIX. Posteriormente, a raíz de la Segunda Guerra Mundial se produce un desencanto de las utopías e ideologías anteriores que es trasladado a la obra de Volpi mediante el fin de tres tipos de ideales: la utopía científica y la idea de progreso en *En busca de Klingsor*, la utopía revolucionaria en *En el fin de la locura* y la utopía del socialismo real en *No será la Tierra*. Si la primera de las novelas ambienta su localización temporal entre la Segunda Guerra Mundial y el 10 de noviembre de 1989, cuando la caída del Muro de Berlín simboliza el fin del comunismo, la segunda de las obras de la *Trilogía* comienza con esta última fecha y los discursos de la izquierda revelan una dominación del hombre por el hombre mismo sin que los cambios de gobierno signifiquen a su vez cambios en la forma de gobernar. Este sentido, las palabras de Christopher Domínguez Michael en *El fin de la locura*, que se pueden extrapolar al conjunto de la *Trilogía*, señalan el final de la utopía de nuestro siglo:

> La historia de este siglo es la historia de una gigantesca decepción. Su ruina el ansiado fin de la locura. Después de incontables esfuerzos, se ha podido comprobar que, como muchos de nosotros habíamos advertido, la revolución fue un fiasco. Detrás de sus buenos deseos, su ansia de mejorar el mundo y su pasión por la utopía, siempre se ocultó una tentación totalitaria. *Siempre*. Cada vez que la izquierda se aproximó al poder, fuese por vías democráticas o revolucionarias, demostró su incapacidad para gobernar, sus taras ideológicas y su tendencia hacia la corrupción. Acaso la derecha no sea mejor –de hecho, es *mucho* peor–, pero al menos no intenta engatusarnos con sus baños de pureza. Lo admito: debería estar feliz porque el muro de Berlín está a punto de derrumbarse, y sin embargo me sacude un repentino escalofrío. Aunque reconozco que la izquierda revolucionaria es una mierda, no dejo de lamentar su defunción. Temo que, si llegase a desaparecer por completo, me sentiría más solo, más huérfano, más desprotegido. Desprecio a todos esos farsantes que lucraron en nombre de unos ideales en los cuales ya no creían, y al mismo tiempo los compadezco. Tal vez porque, aunque nunca me atrevería a confesarlo, su delirio continúa siendo la mejor parte de mí. (Volpi, 2004: 448-449)

Ese fin de la locura al que se refiere el crítico mexicano se hace patente en el acta de defunción del socialismo real, representado en la última novela de la *Trilogía*, que comienza con el desastre nuclear de Chernóbil en 1986 y que supone el descrédito no sólo de la ciencia y el progreso, sino también de la ideología que lo sustentaba. Aunque en primera instancia la central nuclear representa el poder y el orgullo del país, "una ciudad en miniatura, ejemplo de orden y progreso, que podía valerse por sí misma; un sistema perfecto levantado en un lugar que ni siquiera aparecía en los mapas –auténtica utopía–, prueba del vigor del comunismo" (Volpi, 2006: 18), la inoperancia de los políticos

encargados de resolver el conflicto o el oscurantismo informativo a la hora de comunicar el desastre a la comunidad internacional, son factores que contribuyen a identificar el precario sarcófago con el que se tapó el reactor como el "legado final del comunismo" (Volpi, 2006: 27). Pero si a lo largo de la obra se evidencia el espejismo de la URSS, el otro bloque antagónico, el capitalista, se erige como monstruo que fagocita lo que encuentra a su alcance. La antigua Unión Soviética, en sus manos, se precipita hacia un abismo destructor que elimina la voluntad individual y deja al descubierto las maniobras corruptas de un poder, el económico, que enajena y esclaviza al ser humano. El sentido contrautópico de la novelística de Volpi se convierte, según Urroz, en una herejía heredera de Nietzsche y la transmutación de los valores representados por la utopía tradicional y el Romanticismo, revisados

> desde el poder que ambas otorgan a esas estructuras represivas en que la Civilización es construida, hasta una interpretación antropológica de estirpe foucaultiana donde otra vez son ellas (Utopía y Romanticismo) meros artefactos de dominación a través de los cuales se nos impone teleológicamente un paraíso al final de la historia, celeste o terrenal, o cualquier otro: aquél que señalen los *mass media*, el mercado o la tecnología, por ejemplo. (Urroz, 2000: XVIII)

Pese a que el poder y sus diferentes estructuras permean la *Trilogía*, comparto la visión contrautópica que Urroz tiene de la obra de Volpi por la desacralización de formas culturales impuestas que, en última instancia, remiten a nuestra tradición. La filosofía de Marcuse, Nietzsche o Freud resulta determinante para entender el universo antiparadisíaco que el escritor mexicano dibuja en sus novelas, en el que "no hay Dios ni *Establishment*, donde no hay pecado y donde la dominación del hombre por hombre" (Urroz, 2000: 4) remite directamente a la voluntad de poder nietzscheana. En realidad, Volpi se opone a través de la literatura al *telos* histórico de la cultura occidental que, según las teorías de Mircea Eliade expuestas en *El mito del eterno retorno*, conduce en muchas ocasiones a un mal justificado, a todo tipo de crueldades, aberraciones y tragedias amparadas bajo la necesidad histórica. En definitiva, como concluye Urroz, la obra de Volpi supone "un rompimiento contra los 'fines' o 'propósitos' que se nos imponen para alcanzar esa elusiva Utopía añorada" (Urroz, 2000: 6), una "visión historicista y teleológica del mundo, heredera de Hegel y su filosofía de la historia" (Urroz, 2000: 8). Para ello la literatura de Volpi se basa en una inteligencia que sea capaz de cuestionar la realidad y sacar a la luz los mecanismos represivos de la sociedad, o como lo define Marcuse, de los logros de la cultura. En este sentido, Urroz opina que Volpi no se inserta en una corriente antiutópica, sino que más bien se opone a ella, "pues ha sido baluarte y trinchera de enormes

atrocidades y mistificaciones que no han hecho, a la postre sino anular y reprimir la individualidad, la libertad y la imaginación del individuo" (Urroz, 2000: 9)[555].

El propósito de su literatura consiste, entonces, en señalar la relatividad de los valores en un sentido nietzscheano, en anular su universalidad y favorecer, por otro lado, su adaptabilidad por parte del discurso de poder, una relatividad moral que en realidad se encuentra sometida y que, en esencia, la acerca a una poética del Mal. Pero al mismo tiempo, el abuso de la dialéctica y la profusión de discursos en las obras de Volpi no persiguen sino la contradicción como forma de lectura, de modo que el texto en sí mismo impone dudas y problematiza con su receptor. De esta manera, toma de Nietzsche, la crítica de los valores establecidos,

> como debemos enfrentarnos al discurso que se autofagocita, el discurso novelístico que… *luego* propone… inmediatamente se refuta: el discurso que… *una vez* señala… se presta a borrar, a desaparecer dejando su silencio a cambio: el discurso que… *una vez* ha sido referido… se aniquila sin contemplaciones ni atenuantes. Es decir, el discurso escéptico de sí mismo, desconfiando incluso de su propio Saber. El único que, como Cuesta imaginaba, era capaz de resistir sabiamente al Poder. (Urroz, 2000: 83-84)

De todo lo anterior se desprende una idea de Mal inherente al ser humano, ya sea en su faceta individual como social, de manera que su lugar en el mundo, los conflictos con su razón o con el poder ostentado por las instituciones comunitarias reflejan el drama que supone la libertad humana. A través de la *Trilogía* Volpi proyecta esta temática como una dicotomía constante entre Bien y Mal, sometida en la mayoría de las ocasiones al discurso de poder que vertebra sus novelas. El albedrío humano, entonces, queda supeditado a un orden superior que es visto siempre como una tentación, como un poder maléfico que al

[555] Urroz propone asimismo el concepto de atopía como lo que pertenece al margen, el no-lugar, aquello que no forma parte y no pertenece y que al mismo tiempo permite cuestionarlo todo, diluir las fronteras, concepto del que se vale Volpi para construir su proyecto literario, porque la contrautopía que dibuja en sus novelas, el ataque "a ese falso paraíso al final de la historia" (Urroz, 2000, 72), se realiza desde el límite para significarse en esa marginalidad y hacer posible la disidencia ideológica y moral de su narrativa, esa silenciosa herejía tan significativa para el escritor mexicano: "La locura y la transgresión se alían desde este inicio […]. ¿Cuál es la razón? El deseo desacralizador, la silenciosa herejía, […]. Hay en Volpi un anhelo imperioso por hostigar nuestra *imago* cotidiana a través de la blasfemia parapetada en la locura; un deseo por contradecir esas figuras inscritas (indeleblemente) en el catálogo de nuestra "normalidad" […]. Las representaciones de bondad, verdad o amor, son –por obra de la ficción– mímesis del horror o la maldad o la mentira. La herejía volpiana es una inversión: pero no cualquiera… sino una inversión desacralizadora de valores" (Urroz, 2000: 115). De hecho, Urroz se vale de las teorías de John Ralston en *The Unconscious Civilization* para señalar que el ser humano vive obsesionado en perseguir ideologías determinadas que se insertan en el fenómeno de la globalización "Sufrimos de una enfermiza adicción por las grandes ilusiones […]. En nuestra civilización, el poder se ha vinculado reiteradamente a la prosecución de verdades y utopías omnicomprensivas. Mientras vivimos en una obsesión somos incapaces de discernir si nuestra actitud es una escapatoria de la realidad o fe en una ideología. La inquebrantable certidumbre de que vamos tras la pista de la verdad […] nos impide ver que esta obsesión es una ideología. La historia de este siglo sugiere que esta adicción nuestra va de mal en peor". (Urroz, 2000: 10)

mismo tiempo atrae pero repulsa, de ahí su estrecha relación con el componente científico e intelectual en las obras del escritor mexicano. En la delgada línea que une poder y saber Volpi sitúa a sus personajes en permanente pugna con su conciencia y responsabilidad social. Pero como basa su discurso literario en una ambigüedad que deja abierta la reflexión, este drama de la libertad humana respresentado en la *Trilogía* semeja una tragedia por los puntos oscuros, por la presencia de la malignidad del poder, que no está sino en nosotros mismos. Es por esta razón por la que el tratamiento del Mal se relaciona con el concepto de contrautopía que Urroz identifica en el *ars poetica* de Volpi, en el sentido de trastocar valores utópicos heredados mediante la subversión de las grandes metanarrativas del siglo XX. Solo así se puede entender el sentido apocalíptico de este proyecto liteario que afirma a la vez que niega para poder cuestionarlo todo, incluidos nosotros como lectores.

En este sentido, la temática del poder político aparece en sus principales obras, como las integrantes de la *Trilogía*, *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* o *No será la Tierra*, novelas de investigación política que no se configuran como propaganda política, sino que inducen a una actitud crítica que cuestione la realidad[556], de ahí la mezcla de ensayo y ficción a la que tienden sus novelas, como una forma de revitalizar los acontecimientos históricos. Sin embargo, la correlación de ensayo y ficción y el tratamiento de lo político no está tratado en la novelística de Volpi mediante un tono explicativo, sino que la duda y la incertidumbre entran en juego como un recurso para que el lector cuestione la realidad, como ocurre por ejemplo en *El fin de la locura* mediante su protagonista, Aníbal Quevedo, y las dudas acerca de su honestidad[557]. Asimismo, mientras *En busca de Klingsor* desmantela el discurso fascista, la segunda novela de la *Trilogía* contribuye con su visión de la izquierda a desmitificar sus presupuestos, al mismo tiempo que *No será la tierra* "no persigue sino la triste realidad que se escondía detrás de las

[556] "Después de tanto estudiar las relaciones entre los intelectuales y el poder, parece que Jorge Volpi no se siente ni quiere sentirse comprometido con otra cosa que con la actitud crítica. Por eso, es siempre con la necesaria distancia del cuestionamiento como se aproxima a la esfera política que tanto le atrae. Seguramente escarmentado por el ejemplo de algunos de sus antecesores mexicanos que terminaron atrapados en las redes del poder, Volpi tomó el partido de manejar esta materia prima novelística con mucho cuidado, con todas las precauciones que pudiera tomar un investigador para no interferir en los resultados de sus experiencias. No novelas políticas entonces, más bien novelas de investigación política, que por el pormenorizado contenido histórico en el que se asientan bien podrían ser consideradas novelas históricas". (Ramouche, 2006)

[557] "De hecho, no se sabe si esta derrota de Aníbal frente al poder se debe a una sincera toma de conciencia por parte de Aníbal o si se dejó sencilla y vilmente comprar por el presidente mexicano, Carlos Salinas de Gortari pasando a engrosar las filas de los numerosos pensadores mexicanos que, de feroces oponentes al gobierno, se convirtieron en intelectuales oficiales". (Ramouche, 2006)

quimeras de la URSS y luego detrás de las del capitalismo supuestamente triunfante" (Ramouche, 2006).

IV

CONCLUSIONES

Llegados al final, la novelística de Volpi se revela como una compleja cosmovisión que hunde sus raíces en la fructífera tradición a la que pertenece; sus obras anteriores a la *Trilogía*, que han quedado fuera de este proyecto doctoral, son el resultado de la impronta que escritores de la talla de Jorge Cuesta, Sergio Pitol, Salvador Elizondo o Carlos Fuentes han dejado en obras como *A pesar del oscuro silencio*, *El temperamento melancólico*, *La paz de los sepulcros* o *Días de ira*. Volpi asume este aprendizaje para forjar su propia tradición en el seno de la era posmoderna que le ha tocado vivir, en la que ya se han superado viejos debates sobre la identidad de la literatura latinoamericana, porque los escritores de las nuevas generaciones se reafirman en su condición de ciudadanos globales. En este senido, se acepta la ruptura de los códigos novelescos, la dispersión, la multiplicidad, la fuga, la quiebra de la verosimilitud y, por consiguiente, toda la *Trilogía* se ajusta a esta concepción literaria.

A lo largo de esta tesis he focalizado el análisis del proyecto literario de Volpi desde una triple óptica, de ahí la división tripartita claramente definida, que se especifica en una primera parte que contextualiza al autor y su obra, con la que también he querido mostrar su faceta de crítico con el fin de completar con su visión el panorama de la literatura hispanoamerica actual que, recuérdese, para Jorge Volpi no existe tal y como la entendíamos hasta la fecha. Él propone una nueva etiqueta con la que caracterizar su literatura, perteneciente a una tradición mucho más amplia y global que la estrictamente

mexicana o latinoamericana porque engloba la narrativa que se realiza en España, la de Estados Unidos escrita en español o, incluso, la de escritores de herencia hispana que escriben en lenguas diferentes a la materna. En este enclave localizo la narrativa de Volpi, entre la tradición y la posmodernidad, entre su reelectura de Fuentes[558] y los experimentos con la literatura weblog, porque de estas dos tendencias surge su particular arte de la novela y el carácter de su producción literaria.

Asimismo, a la luz de la exégesis de la *Trilogía*, he querido perfilar su *ars poetica* y poner el acento en aquellos rasgos específicos que convierten su obra en una visión muy particular de la literatura al vincular estrechamente ciencia y narrativa. "Los libros del caos" responden a esta pretensión y la identidad de su poética literaria se ajusta al análisis científico de los diferentes elementos narrativos, como he demostrado mediante las tres novelas objeto de este estudio. La exhaustiva sistematización de sus obras, la interrelación de tiempo y espacio como escenarios significativos, la multiplicidad de discursos, estilos y formas narrativas, la esquematización del vasto fresco de personajes o la ambigüedad literaria provocada por sus narradores son las claves de su identidad poética y las que tiene en cuenta a lo largo de su proyecto narrativo. Éste tampoco se entiende sin una permanente búsqueda de conocimiento como esencia del ser humano, unida a un concepto de la literatura como instrumento para comprender el universo.

Y en la tercera parte de este trabajo ofrezco una aproximación al discurso de poder desde una postura crítica que permita una percepción de la realidad semejante a nuestro acercamiento a la ficción. La novelística de Volpi, como hemos visto, no se entiende sin esta asociación con la realidad, que tiene por objeto introducirse en sus fisuras para producir una literatura esencialmente cuestionadora. De ahí el discurso de poder analizado en la *Trilogía*, que se basa en las teorías de Foucault y Marcuse, entre otros, para hacer un repaso de la historia del siglo XX y los grandes sistemas ideológicos que le han dado forma. En las grietas de la macrohistoria Volpi introduce las microhistorias de sus

[558] En ese homenaje a la tradición, estudiado por Tomás Regalado en su trabajo *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, el crítico salmatino dedica todo un capítulo a delinear las correspondencias entre *El temperamento melancólico* de Volpi y *Terra nostra* de Carlos Fuentes. Posteriormente, concluye lo siguiente: "En este repaso cronológico la figura de Carlos Fuentes ha ocupado un lugar de excepción: su complejo pryecto la "Edad del Tiempo" constituye una tradición por sí misma y el valor de su obra literaria debe ser tenido en cuenta en el análisis de la obra de cualquier escritor mexicano en las últimas seis décadas […]; el autor de *Cambio de piel* ejemplifica el retorno a un tipo de novela profunda que alcanzó su clímax en la década de los sesenta y que fue sólidamente continuado en una treintena de novelas y más de cinco décadas de escritura; se ha elegido *Terra nostra* como la obra que, por su afán totalizante, la fusión universal de discursos y el análisis cíclico de la Historia, ocupa un lugar de excepción en el imaginario literario de Jorge Volpi, aunque no han faltado citas a otras obas significativas de Fuentes como *Aura*, *La muerte de Artemio Cruz* o *La cabeza de la hidra*". (Regalado, 2009: 666)

personajes para reflexionar sobre esa compleja relación individuo/poder. El resultado es una escritura como explicación al Mal inherente al ser humano y una revisión utópica con una clara intención transformadora de la realidad, por eso en ocasiones es tan irreverente. Entendida esta perspectiva en el análisis de la *Trilogía*, se pueden sacar las siguientes conclusiones que cierran este proyecto doctoral:

− Volpi se sitúa en una posición bisagra que al mismo tiempo asume la tradición de la que parte y persigue una reinvención literaria que dificulta su encasillamiento. Esto convierte su literatura en una de las más complejas y valiosas del panorama cultural hispánico y a él le posiciona como intelectual de referencia. Prueba de ello son sus estudios teóricos y críticos, como *El insomnio de Bolívar*, además de otras aportaciones decisivas en el campo de la investigación literaria con el fin de configurar el patrón de los nuevos cauces literarios en la actualidad o, en su defecto, intentar una aproximación que arroje luz a la heterogeneidad con la que se caracteriza la literatura hispanoamericana en nuestros días.

− El arte de novelar volpiano se modela según el caos cuántico y la incertidumbre de Heisenberg, que dan lugar a la denominación de "los libros del caos". Esta etiqueta identificativa de la obra de Volpi no es sino un reflejo de la novela totalizante como dogma de su proyecto literario, definido por Tomás Regalado como un "texto autónomo en sus presupuestos y que pretende abarcarlo todo universalmente en el espacio y en el tiempo, cuestionando la realidad más que representarla y proponiendo al lector un despliegue de universos ficcionales autónomos" (Regalado, 2009: 667). Esto es precisamente lo que encontramos en las páginas de la *Trilogía*, en las que el cronotopo se especifica en los escenarios más significativos del siglo XX. Además, la multiplicidad de estilos y discursos, la atomización estructural, el diverso *dramatis personae* utilizado o el código ambiguo y metafictivo de los narradores son los ejes sobre los que se asienta "los libros del caos" y la esencia de la identidad poética de Volpi.

− Las novelas que forman la *Trilogía* mezclan ensayo y ficción y de una hibridación genérica como consecuencia de la integración de otras disciplinas u otras formas de novelar. Estos dos cauces narrativos fungen como fenómenos emergentes en la literatura latinoamericana actual y se corresponden en la cosmovisión volpiana con una búsqueda de conocimiento como objeto para explorar nuevas miradas que den a conocer la realidad y así, afirma Regalado, "replantear a través de la imaginación las incógnitas que ha dejado abiertas la historia, la política, la filosofía o el mito" (Regalado, 2009: 667-668).

El proyecto literario del escritor mexicano se abisma a estas disciplinas desde una postura crítica, reflexiva y cuestionadora en su compromiso de crear una narrativa subversiva e inconformista con la realidad; por eso representa esta historia del siglo XX como farsa teatral en la que Francis P. Bacon inicia una infructuosa aventura mitológica, Don Quijote visita *El fin de la locura* confundido por el sueño y *No será la Tierra* indaga sobre la identidad del ser humano.

− En estrecha relación con el apartado anterior está la temática del poder y su enfrentamiento con el ser humano. A mi entender este es uno de los ejes principales de la *Trilogía*, que explora múltiples formas de violencia y saca a relucir mecanismos de represión como la conspiración o la tortura en sistemas ideológicos que, o bien son regímenes totalitarios o democracias totalitarias. El inviduo como ser social está representado por intelectuales y científicos seducidos por el poder, presionados y privados de su independencia, siempre comprometida por la tentación que supone su saber para la autoridad. Las tres novelas de Volpi aquí analizadas reflejan toda esta problemática en el seno de la sociedad tecnológica marcusiana y el nacionalsocialismo alemán, la izquierda revolucionaria o el marxismo soviético, así como el neoliberalismo, no son más que voluntades descaras de poder. Estos sistemas sociales secuestran el libre albedrío en favor de un bienestar colectivo, una práctica simbolizada por el Mal, inherente a la identidad contradictoria que caracteriza al ser humano. La literatura de Volpi se configura entonces como remedio contra ese Mal identificado en las utopías del siglo XX, gracias a una actitud contrautópica que desmitifica y deconstruye las múltiples caras del poder.

Estas son las conclusiones de esta investigación doctoral que me ha llevado a adentrarme en el universo literario de Volpi, quien diseña en su *Trilogía* un proyecto muy ambicioso que es clave en su trayectoria como escritor por condensar un universo narrativo en el que nada es lo que parece: ni el tiempo, ni el espacio, ni los personajes, ni los narradores, ni sus historias personales, ni la Historia misma, ni mucho menos el lector. La sensación que deja su lectura se corresponde con una visión desesperanzada de la realidad, que en las páginas de las tres novelas estudiadas no es sino una profunda crisis metafísica relacionada con ese Mal representado como esencia del hombre, porque

> el fin de los tiempos no ocurre fuera del mundo, sino dentro del corazón. Más que una superstición decimal o una necesidad del mercado, el fin del mundo supone un particular estado del espíritu, lo que menos importa es la destrucción externa, comparada con el derrumbamiento interior, con ese estado de zozobra que precede a nuestro íntimo Juicio Final. (Volpi, 2006: 222)

V

BIBLIOGRAFÍA

5.1. Bibliografía general.

"Indaga Volpi en sus posibilidades infinitas: Guadalupe Nettel" (2009), *Notimex*, 7 de octubre, <http://www.publimetro.com.mx/entretenimiento/indaga-volpi-en-sus-posibilidades-infinitas-guadalupe-nettel/nijg!y8y6GfVk9eBNSR0K3uT5Vw/> [19 de noviembre de 2013]

"Internet 2012 in numbers" (2013), en *Royal Pingdom*, 16 de enero, <http://royal.pingdom.com/2013/01/16/internet-2012-in-numbers/> [19 de noviembre de 2013]

"Jorge Volpi gana el Premio Mazatlán de Literatura 2009" (2009), *La Jornada*, 4 febrero.

"Jorge Volpi explora un Oscuro bosque oscuro" (2009), Guadalajara (México): *El informador*, 17 de septiembre.

"Jorge Volpi gana el premio de narrativa Planeta-Casa de América" (2012), Madrid: *El País*, 14 de febrero, <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/14/actualidad/1329226443_342584.html> [19 de noviembre de 2013]

"Las poblaciones primitivas humanas evolucionaron separadamente durante 100.000 años" (2008), Washington D.C.: *Proyecto Genográfico. National Geographic*, 24 de abril de 2008, <https://genographic.nationalgeographic.com/genographic/lan/es/dawn.html> [19 de noviembre de 2013]

"Más nuevo que las arañas" (2010), abril de 2010, *Diario el Mercurio*, <http://diario.elmercurio.cl/2010/04/18/al_revista_de_libros/articulos/noticias/140e5187-d5df-444a-9f44-88d90c268f93.htm> [10 de octubre de 2011]

ABAD LIÑÁN, JOSÉ MANUEL (2009), "Tras la pista de la bomba atómica nazi", Madrid: *El País*, 8 de abril de 2009, <http://elpais.com/diario/2009/04/08/futuro/1239141601_850215.html> [19 de noviembre de 2013]

AGUDO, ERNESTO Y ANTONIO ASTORGA (2008), "Jorge Volpi: 'Nada nos une ya a los seres humanos'", Madrid: *ABC*, 20 de diciembre, <http://www.abc.es/20081220/cultura-cultura/jorge-volpi-nada-seres-20081220.html> [19 de noviembre de 2013]

AGUIRRE ROMERO, JOAQUÍN Mª (1997), "Literatura en Internet. ¿Qué encontramos en la WWW?", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 6,

<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/www_lite.htm> [3 de noviembre de 2008]

— (2001), "Nuevas fronteras y escenarios culturales en la Sociedad de la Información", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 18, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/fron_cul.html> [19 de noviembre de 2013]

— (1997), "La incidencia de las Redes de comunicación en el Sistema Literario", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 7, < https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero7/sistemal.htm > [19 de noviembre de 2013]

— (2000), "El libro que acabaría con todos los libros. La digitalización y sus efectos en la producción editorial", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 15. < http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/libr_dig.html > [19 de noviembre de 2013]

AJMÁTOVA, ANNA (2005), *Soy vuestra voz*, Belén Ojeda (comp.), Madrid: Hiperión.

— (2009), *Réquiem y otros poemas*, Santo Domingo (República Dominicana): Edición de Muestrario de Poesía, nº 26, <https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:DgvzXIY64XYJ:files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000136-38db739d54/Ana%2520Ajmatova%25202.pdf+ajm%C3%A1tova+no+ser%C3%A1+la+tierra&hl=es&gl=es&pid=bl&srcid=ADGEESjUeUdRKsELIm-2d80kpEAAwvZiX_60DdLPh_2oUs9IFenffDRCYSpkqb-6AnIkxUQ6CqPEG-YFP_yXowh-RLs_XODx4L4IYNwB_7poU8CTm7Vy68S5jwHJLakszDa3Er2B2Bn0&sig=AHIEtbSr1WI5k8FL7ApOzDLSrTk3Kcn37Q> [19 de noviembre de 2013]

ALTMANN, MICHAEL (2004), "La contaminación de los científicos", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 13-29.

AMADOR TELLO, JUDITH (2011), "A Jorge Volpi, la Cruz Oficial de la Orden de Isabel la Católica", México: *Proceso*, <http://www.proceso.com.mx/?p=271998> [19 de noviembre de 2013]

ARECO, MACARENA (2007), "Entrevista con Jorge Volpi: sobre el enigma del compromiso del intelectual en el lado de allá y en el de acá", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, nº 218, enero-marzo, pp. 299-311.

ARENDT, HANNAH (1999), *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona: Lumen.

ARROYAS LANGA, ENRIQUE (2006), "Los blogs: perspectivas individuales en el espacio público", *Global Media Journal*, vol. 3, núm. 6. < http://gmje.mty.itesm.mx/arroyas.htm> [19 de noviembre de 2013]

AVALLE-ARCE, J. B. (1976), *Don Quijote como forma de vida*, Madrid: Fundación Juan March/Editorial Castalia.

AVILÉS DIZ, JORGE (2004), "*Sanar tu piel amarga*: una aproximación", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 30-43.

AYALA-DIP, J. ERNESTO (2010), "De las glorias efímeras", Madrid: *El País*, 2 de octubre de 2010, p. 38.

BACON, FRANCIS (1985), *La gran restauración*, Madrid: Alianza Editorial.

BAJTÍN, MIJAÍL M. (1988), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.

— (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

BAROJA, PÍO (1978), *El árbol de la ciencia*, Madrid: Alianza Editorial.

BARRETT, CAMERON (1999), "Anatomy of a Weblog", *Camworld.com*, 26 de enero, < http://camworld.org/journal/rants/99/01/26.html> [19 de noviembre de 2013]

BARRIO OLANO, JOSÉ IGNACIO (2004), "Prefiguraciones de *En busca de Klingsor* en *A pesar del oscuro silencio*, de Jorge Volpi", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 44-56.

BARTHES, ROLAND (2006), *S/Z*, México: Siglo Veintiuno Editores.

BATAILLE, GEORGES (1977), *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus.

BAUMAN, ZYGMUNT (2009), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BECERRA, EDUARDO (2009), "¿Qué hacemos con el abuelo? *La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 165-181.

BENAVIDES, JORGE EDUARDO (2008), "Del *boom* a McOndo ¿Y la generación anterior?", en Montoya Juárez, Jesús, y Esteban, Ángel (eds.) (2008), *Entre lo local y lo global*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 157-161.

BEND, RIVER (2003), *Bagdad Burning*, <http://riverbendblog.blogspot.com> [19 de noviembre de 2013]

BELTRÁN FÉLIX, GENEY (2009), "*El jardín devastado/Una memoria*, de Jorge Volpi", *Letras Libres*, nº 121, enero.

BERTI, EDUARDO (2008), "Breve historia del Spleen", *El Malpensante*, n° 85, marzo- abril de 2008, <http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=218&pag=1&size=n> [19 de noviembre de 2013]

BIGELOW, JULIAN, ROSENBLUETH, ARTURO y WIENER, NORBERT (1943), "Behavior, Purpose and Teleology", *Philosophy of Sciencie*, nº 10, pp. 18-24, <pespmc1.vub.ac.be/Books/Wiener-teleology.pdf> [19 de noviembre de 2013]

BLOOD, REBECCA (2000), "Weblogs: A History and Perspective", *Rebecca's Pocket*, 7 de septiembre, <http://www.rebeccablood.net/essays/weblog_history.html> [19 de noviembre de 2013]

BORRAJO, DANIEL, ET AL. (1997), *Inteligencia Artificial: métodos y técnicas*, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A.

CALDERÓN, SARA (2004), "Derivas de lo policiaco en *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi", en López de Abiada, José Manuel, *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 57-72.

CALVINO, ITALO (1995), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Ediciones Siruela.

CAMPBELL, JOSEPH (1972), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE.

CANETTI, YANITZIA (2009), "La literatura contemporánea víctima del despotismo comercial y la globalización", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 113-129.

CASCIARI, HERNÁN (2005), "El blog en la literatura. Un acercamiento estructural a la blogonovela", *Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación*, núm. 65, octubre-diciembre, <http://www.campusred.net/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=5&rev=65> [19 de noviembre de 2013]

CASTANEDO, FERNANDO (2009), "Hilos de ironía. Jorge Volpi", Madrid: *El País*, 17 de enero,

<http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Hilos/ironia/elpepuculbab/20090117elpbabnar_7/Tes> [19 de noviembre de 2013]

CASTILLERO, SILVIA EUGENIA (1999), "La significación de la incertidumbre", *La Jornada Semanal*, UNAM, 25 de julio de 1999, <http://www.jornada.unam.mx/1999/07/25/sem-libros.html> [19 de noviembre de 2013]

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, Santillana Ediciones.

— (1997), *Don Quijote de la Mancha I y II*, ed. Ángel Basanta, Madrid: Anaya.

CHAMORRO, ALBERTO (2009), "Algunas reflexiones sobre la libertad, la represión y la muerte", Bilbao: *Gaceta Médica de Bilbao: revista oficial de la Academia de Ciencias Médicas de Bilbao*, vol. 106, nº1, 99. 28-35.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, R. Y SANTAJULIANA, C. (2003), *La generación de los enterradores II*, México D. F.: Nueva Imagen.

CHOI, YOU-JEONG (2006), "La literatura en el mundo virtual: los escritores y el "blog" en América Latina", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 33, 2006, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/blogam.html> [19 de noviembre de 2013]

— (2007), "*No hay tal lugar*. La ciberliteratura de Cristina Rivera Garza", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm 36, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/cibliter.html> [19 de noviembre de 2013]

CONNOLLY, PETER (1981), *Aníbal y los enemigos de Roma*, Madrid: Espasa-Calpe.

CORTÉS HERNÁNDEZ, SANTIAGO (2006), "El blog como un nuevo tipo de literatura popular", *Culturas Populares. Revista electrónica 3*, septiembre-diciembre, <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/cortes.pdf> [19 de noviembre de 2013]

COURTOISIE, RAFAEL (2002), "Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica, transgenérica, transmediática", en Becerra, Eduardo (comp.) (2002), *Desafíos de la ficción*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, pp. 67-76.

DAWKINS, RICHARD (2005), *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Barcelona: Salvat Editores.

DÉS, MIHÁLY (2000), "Como lector, tengo mi propio punto de vista sobre quién puedo haber sido Klingsor", *Lateral*, octubre.

ELIADE, MIRCEA (1980), *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid: Alianza Editorial.

ENRIGUE, ÁLVARO (2007), "Cantera", *Letras Libres*, nº 108, diciembre de 2007, <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-vida-privada-de-los-arboles-y-bonsai-de-alejandro-zambra> [19 de noviembre de 2013]

EPPLE, JUAN ARMANDO (2009), "Novela fragmentada y microrrelato", *El Cuento en Red: Estudios sobre la ficción breve*, nº1, 2000, 3 de febrero, <http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3681&archivo=10-251-3681hty.pdf&titulo=Novela%20fragmentada%20y%20micro-relato.> [25 de marzo de 2009]

ERLAN, DIEGO (2007), "Nace el intelectual que no se asume como vanguardia social", *Clarín*, 21 septiembre.

ESCHENBACH, WOLFRAM VON (1999), *Parzival*, Madrid: Siruela.

ESTIVILL, ALEJANDRO (2006), "Crack social, político y diplomático", en *Revista de la Universidad de México*, nº 31, pp. 78-80.

ETHEL, CAROLINA (2008), "Volpi desnuda su dolor en 'El jardín devastado'", Madrid: *El País*, 28 de diciembre, <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Volpi/desnuda/dolor/jardin/devastado/elpepicul/20081228elpepicul_2/Tes> [19 de noviembre de 2013]

FENOGLIO LIMÓN, IRENE (2008), "'Ésa era, ay, la revolución': la teoría como desmontaje de la política en *El fin de la locura* de Jorge Volpi", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, nº 37, vol. 15, pp. 63-72.

FERNÁNDEZ ARIZA, GUADALUPE (2002), "*En busca de Klingsor* o 'El juego con espejos que se desplazan'", en Fernández Ariza, Guadalupe (coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX: Memoria y Escritura*, Málaga: Universidad de Málaga, 2002, pp. 123-145.

FISCHETTI, NATALIA (2011), "Técnica, tecnología, tecnocracia. Teoría crítica de la racionalidad tecnológica como fundamento de las sociedades del siglo XX", *Revista Iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*, nº 19, vol. 7.

FORSTER, E. M. (1990), *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate.

FOUCAULT, MICHEL (1979), *Microfísica del poder*, Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

— (1980), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa.

— (1998), *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.

— (2001), *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid: Alianza.

— (2002), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

— (2012), *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*, Madrid: Biblioteca Nueva.

— (2012), *Historia de la sexualidad 3: La inquietud del sí*, Madrid: Biblioteca Nueva.

FRANCE, LOUIS (2008), "She was a girl from small-town America with dreams of being a poet or a dancer. So how, at just 23, did Rachel Corrie become a Palestinian martyr?", *The Observer*, 2 de marzo de 2008, <http://www.guardian.co.uk/world/2008/mar/02/israelandthepalestinians/print> [19 de noviembre de 2013]

FRANZ, CARLOS (2009), "De Donoso a Bolaño: entre el lector culto y el lector o-culto", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 151-156.

FREMGEN, LEO (1982), "Sobre la música de 'Parsifal'", en *Monsalvat*, Barcelona: Editorial Labor, núm. 96, pp. 410-416.

FREY PEREIRA, MARÍA LUISA HELEN (2006), "El discurso autobiográfico en el blog personal: características de un género híbrido", *Culturas Populares: Revista Electrónica 3*, septiembre-diciembre, <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/frey.htm> [19 de noviembre de 2013]

FRIERA, SILVINA (2007), "La novela es para mí una forma de explorar el mundo", *Página 12*, 15 octubre, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-7967-2007-10-15.html> [19 de noviembre de 2013]

FUENTE, JOSÉ LUIS DE LA (2005), *La nueva narrativa hispanoamericana: entre la realidad y las formas de la apariencia*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial.

FUENTES, CARLOS (1962), *Aura*, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

FUERTES TRIGAL, SIRIDIA (2008), *La literatura del Crack mexicano. Análisis narratológico de la obra de Ignacio Padilla*, León: Universidad de León.

FUMERO, ANTONIO Y FERNANDO SÁEZ VACAS (2006), "Blogs: en la vanguardia de la nueva generación web", *Novática: Revista de la Asociación de Técnicos de Informática*, núm. 183, septiembre-octubre, año XXXII,

<http://www.gsi.dit.upm.es/~fsaez/OtrosArticulos/blogs_en_la_vanguardia.pdf> [19 de noviembre de 2013]

GAARDER, JOSTEIN (2003), *El mundo de Sofía*, Madrid: Siruela.

GARCÍA BARDÓN, SALVADOR (2005), "Sancho Panza", en *Qué! Quijote, Andalucía, España, Europa. La actualidad en perspectiva humanista, por un especialista de la ética, la semántica y del "Quijote"*, 12 de abril de 2005, <http://blogs.que.es/705/2005/04/12/sancho-panza/> [18 de junio de 2013]

GIL GONZÁLEZ, ANTONIO JESÚS (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GOEBEL, ROBERT O. (2004), "El padrino de Klingsor" en López de Abiada, José Manuel, *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 112-122.

GOLDMAN, EMMA (2010), "La tragedia de la emancipación de la mujer", *Marxists Internet Archive*, <http://www.marxists.org/espanol/goldman/1906/001.htm> [19 de noviembre de 2013]

GOLEMAN, DANIEL (2001), *Inteligencia emocional*, Barcelona: Editorial Kairós.

GONZÁLEZ, DAVID (2008), "Los blogs literarios como 'caja de resonancia' de autores y obras", *El hueco del viernes*, 10 de agosto, <http://elhuecodelviernes.blogspot.com/2008/08/los-blogs-literarios-como-caja-de.html> [25 de marzo de 2009]

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, ROBERTO (2004), "La razón recobrada", en López de Abiada, José Manuel, *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 145-148.

GRANTA. LOS MEJORES NARRADORES JÓVENES EN ESPAÑOL (2010), Barcelona: Duomo Ediciones.

GUERRERO, GUSTAVO (2009), "La desbandada. O por qué no existe la literatura latinoamericana", *Letras Libres*, nº 93, junio de 2009, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/critica-del-panorama?page=full> [19 de noviembre de 2013]

GUILLÉN, CLAUDIO (2004), "Cauces de la novela cervantina: perspectivas y diálogos", en Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, Santillana Ediciones, pp. 1145-1153.

HAMON, PHILIPPE (1977), "Pour un statut sémiologique du personnage", en Barthes, R., et al. (1977), *Poétique du récit*, París: Editions du Seuil, 115-167.

— (2001), “La construcción del personaje”, en Sullá, E. (ed.) (2001), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica, pp. 130-136.

HERRERA T. ADRIANA (2007), “Jorge Volpi y las mujeres en el final de su trilogía sobre el siglo XX”, *El Nuevo Herald*, 9 septiembre.

HEVIA, ELENA (2010), “La revista ‘Granta’ elige a los jóvenes narradores en español del siglo XXI”, 2 de octubre de 2010, Barcelona: *El Periódico*, p. 58.

HOURIHAN, MEG (2002), "What we're doing when we blog", *O’Reilly Web Devcenter*, 13 de junio, <http://www.oreillynet.com/pub/a/javascript/2002/06/13/megnut.html> [19 de noviembre de 2013]

HUNZIKER, ANDREAS (2004), “Jorge Volpi: *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos* o la imposibilidad del amor en nuestra época”, en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 170-179.

HUTCHEON, LINDA (1980), *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Ontario (Canadá): Wilfrid Laurier University Press.

IBÁÑEZ, ANDRÉS (2002), “Paisaje para después de la posmodernidad”, en Volpi, Jorge et al., *Desafíos de la ficción*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, pp. 33-44.

INFIESTA, JOSÉ MANUEL (1982), “Kundry o la filosofía de ‘Parsifal’”, *Monsalvat*, Barcelona: Editorial Labor, núm. 96, pp. 400-409.

INGESCHAY, DIETER (2008), “Diseño glorioso de fracasos en Jorge Volpi, *El fin de la locura*” en Sánchez, Yvette y Spiller, Roland (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen: Narr Attempto Verlag, pp. 47-55.

JIMÉNEZ RAMÍREZ, FÉLIX (2004), “*En busca de Klingsor*: Jorge Volpi y el lenguaje científico”, en López de Abiada, José Manuel, *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 180-186.

KUNDERA, MILAN (1987), *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets.

LACAN, JACQUES (2005), *Escritos 1*, Buenos Aires: Siglo XXI.

LAGMANOVICH, DAVID (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia: Menoscuarto ediciones.

LANCEL, SERGE (1997), *Aníbal*, Barcelona: Crítica.

LANDOW, GEORGE P. (1995), *Hipertexto: La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnológica*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

LARRONDO URETA, AINARA (2005), "Presencia del formato weblog en los cibermedios: una aproximación a sus usos y funciones", La Laguna (Tenerife): *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 60, julio-diciembre, <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200539larrondo.htm> [19 de noviembre de 2013]

LODGE, DAVID (2004), *La conciencia y la novela. Crítica literaria y creación literaria*, Barcelona: Ediciones Península.

— (2008), *Pensamientos secretos*, Barcelona: Anagrama.

LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL (2004), "*En busca de Klingsor* o los meandros de la memoria y el dilema faústico. Entrevista a Jorge Volpi", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 371-376.

LÓPEZ LABOURDETTE, ADRIANA (2004), "Laberintos del saber. Una lectura de *En busca de Klingsor* como escenificación de la poscolonialidad", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 187-202.

LÓPEZ SÁENZ, MARÍA DEL CARMEN (1988), "La crítica de la racionalidad tecnológica en Herbert Marcuse", Barcelona: *Enrahonar. Quaderns de filosofía*, nº 14, pp. 81-93.

LOSADA MÁLVAREZ, JUAN CARLOS (2007), "El fin de Aníbal: los últimos años del héroe de Cartago", en *Historia y vida*, Barcelona: Prisma Publicaciones, Año XXXVIII, núm. 468 (mayo 2007), pp. 42-53.

LOTTAZ, ANDRÉ (2004), "Huellas de *Parsifal* en *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 208-217.

MARCUSE, HERBERT (1981), *Eros y civilización*, Barcelona: Editorial Ariel.

— (1984), *El hombre unidimensional*, Barcelona: Seix Barral.

MARTÍN, JAVIER (2008), "Adiós al intermediario", Madrid: *El País*, 30 de octubre, <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Adios/intermediario/elpepusoc/20081030elpepisoc_1/Tes> [19 de noviembre de 2013]

MARTÍN JIMÉNEZ, ALFONSO (2001), *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y "Avellaneda"*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

— (2004), “Cervantes versus Pasamonte (‘Avellaneda’): crónica de una venganza literaria”, en *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº 8, diciembre 2004, <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/portada/tritonos/CervantesPasamonte.htm> [19 de noviembre de 2013]

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, JOSÉ MANUEL (2007), "El blog como fenómeno semiótico", *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 13, julio, <www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_R_blog.htm> [19 de noviembre de 2013]

MENÉNDEZ PELÁEZ, JESÚS, ARELLANO, IGNACIO, CASO GONZÁLEZ, JOSÉ M. y MARTÍNEZ CACHERO J. M. (1999), *Historia de la literatura española. Vol. II: Renacimiento y Barroco*, León: Editorial Everest.

MINSKY, MARVIN L. (1974), “Inteligencia Artificial”, en R. Carnap et al., *Matemáticas en las ciencias del comportamiento*, Madrid: Alianza, pp. 309-327.

MIÑANA, LUISA (2008), *Luisamiñana.blog*, <http://laarquitecturadetushuesos.wordpress.com/> [19 de noviembre de 2013]

MONTOYA JUÁREZ, JESÚS (2009), “Literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”, en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 51-75.

MORENO PINAUD, JORGE (2005), “Historia y Política en *El fin de la locura* de Jorge Volpi”, Universidad Complutense de Madrid: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 31, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/jvolpi.html> [15 de noviembre de 2013]

MUNGUÍA, JAVIER (2009), “Reseña: Oscuro bosque oscuro de Jorge Volpi”, *La mirada literaria*, 19 de octubre, <http://lamovidaliteraria.com/2009/10/resenaoscuro-bosque-oscuro-de-jorge-volpi/> [21 de mayo de 2010]

MUÑOZ MOLINA, A. (1993), *La realidad de la ficción*, Sevilla: Renacimiento.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (1984), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.

— (1994), *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza Editorial.

— (2004), *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza Editorial.

NOEMÍ, DANIEL (2009), “Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy”, en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la*

narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006), Madrid: Iberoamericana, pp. 83-98.

NOGUEROL, FRANCISCA (2009), "Narrar sin fronteras", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 19-33.

ORIHUELA, JOSÉ LUIS (2003), "En medio de los medios: weblogs y periodismo", *Jornadas Presente y Futuro del Periodismo Digital Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, Universidad del País Vasco Lejona (Vizcaya), 17 y 18 de diciembre. <http://mccd.udc.es/orihuela/bilbao/> [17 de marzo de 2009]

ORWELL, GEORGE (2005), *1984*, Barcelona: Ediciones Destino.

OTAMENDI, ARACELI (2010), "Entrevista a Jorge Volpi", *Revista Archivo del Sur*, 9 de julio, <http://revistaarchivosdelsur-entrevistas.blogspot.com/2010/07/entrevista-jorge-volpi-por-araceli.html> [19 de noviembre de 2013]

PADILLA, IGNACIO (2006), "El *Crack* a través del espejo", en Chávez Castañeda, Ricardo (2006), et. al., *Crack, Instrucciones de uso*, Barcelona: DeBolsillo, pp. 163-174.

— (2008), *El androide y las quimeras*, Madrid: Páginas de Espuma.

— (2009), "La literatura, una experiencia de amigos: Ignacio Padilla", México: *Conaculta*, <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=1731#.UcsLuedFC8A> [19 de noviembre de 2013]

PAJARES TOSKA, SUSANA (1997), "Las posibilidades de la narrativa hipertextual", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 6, 1997, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm> [10 de noviembre de 2013]

— (2003) "¿Qué fue del hipertexto?", *Libros y bitios (edición digital y tradicional)*, <http://jamillan.com/celtos.htm> [19 de noviembre de 2013]

PASTOR, JAIME (2002), *Qué son los movimientos antiglobalización*, Barcelona: RBA Libros.

PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2002), "Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana", en Becerra, Eduardo (comp.) (2002), *Desafíos de la ficción*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, pp. 57-66.

— , *Río Fugitivo*. <http://riofugitivo.blogspot.com> [19 de noviembre de 2013]

— (2005), “De blogs y literatura”, *Río Fugitivo*, 25 de octubre. <http://riofugitivo.blogspot.com/2005_10_01_archive.html> [19 de noviembre de 2013]

— (2008), “El ‘blog’ y la literatura del siglo XXI: Las fronteras de los recursos literarios se amplían”, Madrid: *El País*, 15 de marzo, <http://www.elpais.com/articulo/semana/blog/literatura/siglo/XXI/elpepuculbab/20080315elpbabese_4/Tes> [19 de noviembre de 2013]

— (2009), “Literatura y Apocalipsis”, en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 217-228.

PELLICER, ANA (2004), “*Días de ira*: texto inicial e iniciático”, en López de Abiada, José Manuel, et. al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 220-233.

POHL, BURKHARD (2004), “La sátira del campo intelectual en dos obras de Jorge Volpi: de *Ars poetica* a *El fin de la locura*”, en López de Abiada, José Manuel, *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 234-248.

PRINCE, GERALD (1973), “El narratario”, en Enric Sullá (ed.) (2001), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 151-162.

PRADO, BENJAMÍN (2001), *Los nombres de Antígona*, Madrid: Aguilar.

PRON, PATRICIO (2011), “Literatura y mercado”, *Letras libres*, nº 120, septiembre 2011 <http://letraslibres.com/revista/convivio/literatura-y-mercado?page=0,0> [19 de noviembre de 2013]

QUESADA GÓMEZ, CATALINA (2009), *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid: Arco Libros.

QUINTANA TEJERA, LUIS (2005), *Las máscaras en el Quijote. Antítesis e intertextualidad*, México: UTEP / Eón.

QUIÑONERO, JUAN PEDRO (1988), “Baronesa Boudberg: revelación de una mujer que fascinó a los grandes del siglo”, Madrid: *ABC*, 17 de diciembre de 1988, p. 54.

RAMOS, MARÍA D. (2012), *La trilogía de Jorge Volpi como ventana sitiada en la posmodernidad*, Detroit (Michigan): Wayne State University Dissertations, <http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1554&context=oa_dissertations> [19 de noviembre de 2013]

RAMOUCHE, MARIE-PIERRE (2006), "Política y literatura en la obra de Jorge Volpi" en *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España*, Santander.

REGALADO, TOMÁS (2004), "*En la palabra habitan otros ruidos*. Apuntes sobre las relaciones simbólicas entre *A pesar del oscuro silencio* y 'Canto a un dios mineral'", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 263-276.

— (2009), *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

— (2009), "Del *boom* al *crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio", en González Boixo, José Carlos (ed.) (2009), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

— (2009), "De Borges a Volpi: *En busca de Klingsor*, novela anti-policiaca" del *XIV Congreso de la Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, celebrado en El Paso del 5 al 7 marzo.

— (2010), "Historia de una pasión crítica: Jorge Volpi o la escritura del cuestionamiento", en Olea Franco, Rafael (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana*, México D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 445-467.

— (2011), "La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida", Cagua (Venezuela): *Letralia. Tierra de Letras*, , Año XV, nº 246, 7 de febrero, <http://www.letralia.com/246/entrevistas01.htm> [19 de noviembre de 2013]

REMEDIOS, S., PRADOS, F. Y BERMEJO, J. (eds.) (2012), *Aníbal de Cartago: historia y mito*, Madrid: Polifemo.

RICKMAN, ALAN (2009), *Mi nombre es Rachel Corrie*, Compañía Teatral Traspasos, < http://www.traspasoskultur.com/MeLlamoRachelCorrie/MeLlamoRachelCorrie.html> [19 de noviembre de 2013]

RIQUER, MARTÍN DE (2004), "Cervantes y el 'Quijote'", en Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, Santillana Ediciones, pp. XLV-LXXV.

— (1988), *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona: Sirmio.

RIVEIRO, AITOR (2009), "Ya somos más de mil millones de internautas". *El País.com*, 26 de enero,

<http://www.elpais.com/articulo/internet/somos/mil/millones/internautas/elpeputec/20090126elpepunet_1/Tes> [19 de noviembre de 2013]

RIVERA GARZA, CRISTINA (2004), "Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera", en *Palabra de América*, Barcelona: Seix Barral.

— (2004), *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*, <http://www.cristinariveragarza.blogspot.com/> [19 de noviembre de 2013]

— (2009), "El yo masculino", *Milenio*, 10 de febrero, <http://www.milenio.com/node/163932> [11 de febrero de 2011]

ROAS, DAVID (2009), "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición", <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/8584/1/fantastico_roas_LITERATURA_2008.pdf> [19 de noviembre de 2013]

RODRÍGUEZ LLAMAS, SONIA (2009), "La literatura weblog en *El jardín devastado* de Jorge Volpi", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, El Paso, Texas: Universidad de Texas, El Paso, abril-junio, nº 41, vol. 16, pp. 15-27.

— (2012), "Los hermanos Grimm, vigencia y subversión del cuento popular tradicional en *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi", en Boadas, Sònia, Chávez, Félix Ernesto y García Vicens, Daniel (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona: PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias S. A., pp. 639-651.

RODRÍGUEZ MARCOS, JAVIER (2010), "Canon literario se escribe con ñ", 2 de octubre de 2010, Madrid: *El País*, p. 38.

RONCAGLIOLO, SANTIAGO (2009), "Cocaína y terroristas: quince años de literatura peruana", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 77-81.

ROSENBLUETH, ARTURO (2004), *Mente y cerebro. Una filosofía de la ciencia*, México D. F.: Siglo XXI.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN (2004), "Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi" en López de Abiada, José Manuel, et. al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 277-296.

SAFRANSKI, RÜDIGER (2010), *El Mal o el drama de la libertad*, Barcelona: Tusquets.

SALMERÓN, MIGUEL (2002), *La novela de formación y pericia*, Madrid: A. Machado Libros.

SALVADOR, ÁLVARO (2009), "Apostillas a 'El otro *boom* de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta'", en Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (2009), *Entre lo local y lo global: la narrativa hispanoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 133-149.

SAMSÓ, JULIO (2008) (ed.), *Las mil y una noches*, Madrid: Alianza.

SÁNCHEZ MECA, DIEGO (2004), *El nihilismo. Perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*, Madrid: Síntesis.

SANDOVAL, LUIS (2010), "La angustia estilizada. El blog como actuación interpersonal", *Razón y palabra: Primera Revista Digital en Iberoamérica Especializada en Comunicología*, nº 62.
< http://razonypalabra.org.mx/n62/bolivia/lsandoval.html > [19 de noviembre de 2013]

SERRANO, IRENE (2008), "Dolor y crítica, los dos ingredientes fundamentales de la última novela de Volpi", *El Mundo*, 15 de diciembre, <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/15/cultura/1229339224.html> [19 de noviembre de 2013]

SERRANO PLAJA, A. (1967), *Realismo "mágico" en Cervantes*, Madrid: Gredos.

SOLANA, ANA y SERNA, MERCEDES (2000), "Jorge Volpi: La novela es una forma de explorar el mundo", *Biblioteca babab.com*, <http://www.babab.com/no04/jorge_volpi.htm> [19 de noviembre de 2013]

TARÍN, SANTIAGO (2001), "Aníbal: el hombre que perdió en todas sus victorias", en *Historia y vida*, Barcelona: Prisma Publicaciones, Año XXXVIII, núm. 468 (mayo 2007), pp. 42-53.

TORRENTE BALLESTER, G. (1984), *El "Quijote" como juego y otros trabajos científicos*, Barcelona: Destino.

TORRES PERDIGÓN, ANDREA (2011), "La noción de metaficción en la novela contemporánea" en Eduardo Ramos-Izquierdo (dir.) y Andrea Torres Perdigón (comp.), *Réécritures II. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, n°5, París: Universidad París-Sorbona, nº 5, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Reecritures-II.html> [19 de noviembre de 2013]

TROYES, CHRÉTIEN DE (2000), *El libro de Perceval (o El cuento del Grial)*, Madrid: Gredos.

URROZ, ELOY (2000), *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México D.F.: Editorial Aldus.

— "Historia personal con las furias", <www.transatlantic.uwo.ca/general/intranet/pdf/Urroz_Furias.pdf> [24 de septiembre de 2009]

— (2004), "*La paz de los sepulcros*: El Apocalipsis de las utopías" en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 297-333.

VAL JULIÁN, CARMEN (2004), "*La paz de los sepulcros* (1995), de Jorge Volpi. Un divertimento moralista" en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 334-344.

VALLÉS, MARÍA ELENA (2011), "Jorge Volpi: 'La verdadera literatura siempre es comprometida'" 2 de octubre de 2011, La Coruña: *laopinioncoruña.es*, <http://www.laopinioncoruna.es/cultura/2011/10/02/jorge-volpi-literatura-comprometida/537690.html> [19 de noviembre de 2013]

VARGAS LLOSA (2001), *Historia secreta de una novela*, Barcelona: Tusquets.

— (2004), "Una novela para el siglo XXI", en Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, Santillana Ediciones, pp. XIII-XXVIII.

VÁSQUEZ, JUAN GABRIEL (2009), *El arte de la distorsión*, Madrid: Alfaguara.

VÁZQUEZ, CRISTIAN (2009), "Contar buenas historias de la mejor manera posible: allí empieza y termina todo", en *Revista Teína*, número 20: Solidaridad, febrero de 2009, <http://www.revistateina.es/teina/web/teina20/lit5imp.htm> [19 de noviembre de 2013]

VILLAYANDRE LLAMAZARES, MILKA (2002), "Aproximación al tratamiento del lenguaje desde la perspectiva de la Inteligencia Artificial (IA)", en *Estudios Humanísticos: Filología*, León: Facultad de Filosofía y Letras, T. XXIV, n. 24, pp. 199-226.

VILLEGAS, JUAN (1978), *La estructura mítica del héroe*, Barcelona: Editorial Planeta.

VOGLER, CHRISTOPHER (2002), *El viaje del escritor*, Barcelona: Ediciones Robincook.

WAGNER, RICHARD (1981), *Parsifal*, Hamburgo: Polydor International.

WAUGH, PATRICIA (1984), *Metafiction. The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen.

WIENER, NORBERT (1974), "Cibernética", en R. Carnap et al., *Matemáticas en las ciencias del comportamiento*, Madrid: Alianza, pp. 92-105.

— (1985), *Cibernética o El control y comunicación en animales y máquinas*, Barcelona: Tusquets.

— (1964), *Dios y Golem S. A. Comentarios sobre ciertos puntos en que chocan cibernética y religión*, < http://luisguillermo.com/diosygolem/Dios_y_Golem_SA.pdf > [19 de noviembre de 2013]

WOLZOGEN, HANS VON (1982), "'Parsifal' en la tradición y la leyenda", *Monsalvat*, Barcelona: Editorial Labor, núm. 96, pp. 388-399.

WOOD, JAMES (2008), *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*, Madrid: Editorial Gredos.

YÉPEZ, HERIBERTO (2003), "Literatura weblog", en *Literaturas.com*, <http://www.literaturas.com/heribertoyepezweblogfebrero2003.htm> [19 de noviembre de 2013]

ZAVALA, OSWALDO, ET. AL. (2007), "Manifiesto de la Literatura Huiqui. Versión 2.1", en "Gutemberg agoniza", *El Cuadrante de Taborca*, abril, <http://www.literaturawiki.org/> [19 de noviembre de 2013]

— (2004), "El futuro que ya fue: Jorge Volpi y la novela histórica del presente", en López de Abiada, José Manuel, et al., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 345-354.

5.2. Bibliografía de Jorge Volpi.

5.2.1. Novelas.

(2000), *Días de ira*, en Urroz, Eloy, Padilla, Ignacio y Volpi, Jorge (2000), *Tres bosquejos del mal*, Barcelona: Muchnik.

(2001), *A pesar del oscuro silencio*, México D. F.: Seix Barral.

(2001), *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*, Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo.

(2003), *El fin de la locura*, Barcelona: Seix Barral.

(2004), *El temperamento melancólico*, México D. F.: Seix Barral.

(2004), *Sanar tu piel amarga*, en Volpi, Jorge y Urroz, Eloy, *Dos novelitas poco edificantes*, Cádiz: Algaida.

(2004), *En busca de Klingsor*, Barcelona: Seix Barral.

(2006), *No será la Tierra*, Madrid: Alfaguara.

(2007), *La paz de los sepulcros*, México D. F.: Seix Barral.

(2007), *Blog de Jorge Volpi*, <http://www.elboomeran.com/blog/12/jorge-volpi/> [10 de junio de 2011]

(2008), *El jardín devastado*, Madrid: Alfaguara.

(2010), *Oscuro bosque oscuro*, Madrid: Páginas de espuma.

(2011), *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

(2012), *La tejedora de sombras*, Barcelona: Editorial Planeta.

5.2.2. Ensayos.

(2004), *La guerra y las palabras*. *Una historia intelectual de 1994*, México D. F.: Era.

(2006), *Crack. Instrucciones de uso*, Barcelona: DeBOLS!LLO.

(2006), *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México D.F.: Era.

(2008), *Mentiras contagiosas*, Madrid: Páginas de espuma.

(2009), *El insomnio de Bolívar*, Madrid: Debate.

(2011), *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, Madrid: Alfaguara.

5.2.3. Artículos y capítulos de libro.

(1996), "Los libros del caos", en *La Jornada Semanal* de *La Jornada*, México, núm. 60, 28 de abril.

(1999), "La segunda conspiración", *Letras libres*, marzo.

(2002), "Ciencia y literatura. El principio de la novela", en Volpi, Jorge, et. al., *Desafíos de la ficción*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, pp. 21-30.

(2002), "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes", 27 de abril, Madrid: *El País*, <http://www.elpais.com/articulo/semana/Vivir/pais/llamado/Carlos/Fuentes/elpeputec/20020427elpbabese_18/Tes> [19 de noviembre de 2013]

(2003), "Política y literatura. *El fin de la utopía*", Bilbao: *El correo digital*, 2 de abril, <http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/volpi1.html> [19 de noviembre de 2013]

(2004), "La realidad como novela fantástica", en Fernández Ariza, Guadalupe (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 9-27.

(2006), “Código de procedimientos literarios del Crack”, En Chávez, R., et. al., *Crack. Instrucciones de uso*, Barcelona: Debolsillo, pp. 175-188.

(2008), “Narrativa hispanoamericana, INC.”, en Montoya Juárez, Jesús, y Esteban, Ángel (eds.) (2008), *Entre lo local y lo global*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 157-161.

(2008), “Charla con el autor de *El jardín devastado*”, *El Universal*, 7 de noviembre, <http://foros.eluniversal.com.mx/entrevistas/w_detalle_entrevPK.pl?id_entrevista=9439&p_ordenpreg=asc&id_cat=116> [31 de marzo de 2009]

(2009), “Jorge Volpi. Nunca imaginé que la novela se volvería tan polémica”, *El cultural.es*, 30 de enero, <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/24687/Jorge_Volpi-_Se_llamaba_Jorge> [19 de noviembre de 2013].

(2009), “La literatura, una experiencia de amigos: Ignacio Padilla”, *Mundo hispano*, 14 agosto,<http://www.munhispano.com/index.php?nid=255&sid=7538633> [24 de septiembre de 2009]

(2011), “En altamar”, Madrid: *ABC Cultural*, nº 1000, 4 de junio, pp. 92-93.

(2011), “Breve guía de la narrativa hispánica de América a principios del siglo XXI (en más de 100 aforismos, casi tuits)”, *Blog de Jorge Volpi*, 4 de septiembre, <http://www.elboomeran.com/blog-post/12/11221/jorge-volpi/breve-guia-de-la-narrativa-hispanica-de-america-a-principios-del-siglo-xxi-en-mas-de-100-aforismos-casi-tuits/> [19 de noviembre de 2013]