

Elementos literarios
en el universo narrativo de
de Jorge Volpi

LUIS QUINTANA TEJERA
*Facultad de Humanidades de la
Universidad Autónoma del Estado de México.*

El marco de esta novela de Jorge Volpi es innegablemente histórico, pero ello no condiciona ni limita el caudal de ficción que presupone componer una obra literaria que pretende desentrañar —en un entorno de búsqueda constante— el inmenso movimiento lúdico¹ que en ningún momento deja de estar presente. Al leer al escritor mexicano aquí estudiado se nos ocurre que ese manejo frenético de la intertextualidad,²

¹ En lo que tiene que ver con el manejo *lúdico* del relato, se observa cómo muchos creadores se entretienen constantemente en un ir y venir de situaciones, en donde los personajes en cuestión más que actuar, juegan a vivir. Es notable la base de ironía juguetona que permea constantemente, que recrea al lector ávido y que lo conduce de la mano por un universo preponderantemente entrópico. En lo que respecta al sentimiento lúdico de la existencia nada mejor que citar un pasaje de Jean Duvignaud en el que el autor marca las bases para ese denominado “territorio del juego”. Dice al respecto:

“He aquí unos amantes: hacen el amor. Apartan por un breve instante el peligro de la transmisión del germen. De lo único que se trata es del placer que obtiene el uno del otro. Las religiones monoteístas no aprecian en absoluto esa desviación lúdica de las funciones naturales sino que recuerdan, a menudo con violencia, que la simiente está hecha para engendrar, no para desperdiciarse en vano. Por eso condenan el placer de los cuerpos, a Sodoma y Gomorra. Sin embargo, la voluptuosidad y el ciclo de los sentimientos vinculados a ella sólo existen al precio del juego”. Duvignaud (1982: 32).

² Riffaterre considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. En *Palimpsestos* habla Genette de un total de cinco relaciones transtextuales. La primera, la intertextualidad, la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)[...], el plagio, que es una copia no declarada, pero literal[...], la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”. En el mismo trabajo hace una crítica de la definición que de intertextualidad ofrece Riffaterre, por considerar que ésta incluye el total de los cinco casos de transtextualidad[...] Las relaciones estudiadas por Riffaterre pertenecen siempre al orden de las microestructuras semántico estilísticas, al nivel de la frase o del fragmento breve, generalmente poético. La huella intertextual, según Riffaterre, es más bien (como la alusión) del orden de la figura puntual, del detalle, que de la obra estudiada en su estructura de conjunto. Efectivamente, Riffaterre está identificando la intertextualidad con el conjunto del fenómeno literario, y así el concepto es

unido a la capacidad del narrador para utilizar imágenes y símbolos es más que un don especial, una manera de reelaborar la diégesis desde la perspectiva de varias voces que cuentan diversas historias.

A pesar de lo anterior y en el contexto de los planteamientos de Gérard Genette y con la finalidad de ubicar los conceptos de focalización y voz³ en el relato podremos constatar que los acontecimientos que se suceden en el desarrollo del mismo suponen una voz, aparentemente la única, que cuenta una historia, también aparentemente única⁴. Ahora bien, si en el comienzo oímos a Gustav Links sostener que “toda narración ha sido escrita por un narrador” Volpi (1999: 23). “Todo narrador ofrece una verdad única” Volpi (1999: 24) y “Todo narrador tiene un motivo para narrar” Volpi (1999: 25), nos sentiremos intrigados al presenciar ese juego narrativo que pone en lugar de Jorge Volpi a Gustav Links y que entroniza

demasiado amplio. Genette, sin embargo, pretende adaptar al término una acepción tan concreta que no nos permite aplicarlo más que en casos muy determinados. Quizá lo más correcto sería hablar de distintos tipos de relación intertextual. Rivera de la Cruz (1998:2)

³ Si bien las responsabilidades del narrador son variadas, pretendemos centrarnos aquí en focalización y voz del relato.

⁴ Otro breve paréntesis para ubicar algunos aspectos de la teoría de G. Genette: “El narrador ordena y jerarquiza acontecimientos en el tiempo y en el espacio, adopta una perspectiva (un foco, una óptica) y un modo (diálogo, narración, descripción) para su relato. Comenzamos preguntando quién mira los hechos, desde qué perspectiva se enfocan; es ésta la materia a tratar por la aspectualidad. No sólo en cada relato puede adoptar la narración una focalización distinta, sino que incluso una novela puede presentar distintas focalizaciones, como bien lo han demostrado Robbe Grillet, Faulkner y Woolf, entre otros. Por otra parte, hablar de focalización es hablar de quién ve, no de quién cuenta. En la mayoría de los casos coinciden voz y foco, pero no debe impedirnos distinguir las dos funciones, especialmente si consideramos los casos en que no coinciden en un mismo elemento del relato. [...] El primer tipo de focalización, la cero, es la del típico relato realista decimonónico al estilo de Balzac y Dostoievski: se trata de un narrador que no puede ser ubicado en un lugar fijo, preciso; por el contrario, externo a la acción se mueve con libertad para dar cuenta de ella según considere pertinente. En el segundo tipo (focalización interna) el narrador se ubica en la conciencia de algún o algunos personajes. Es focalización interna fija cuando a lo largo del relato la voz narrativa está ubicada en la conciencia de un personaje, y siempre el mismo (este personaje puede ceder la mencionada voz narrativa a otros, como sucede en el caso de Gustav Links quien empieza y termina contando su historia de amores contrariados y traiciones). Es variable cuando el narrador cambia de óptica, de conciencia, para contar distintas acciones. Es múltiple cuando un mismo hecho es narrado desde varias perspectivas, desde la conciencia de dos o más personajes (véase como ejemplo el fragmento de “El doble asesinato de la calle Morgue” en que declaran los testigos de los asesinatos: atestiguan sobre un mismo hecho, pero cada quien aporta su discurso, y con él su particular versión). Por último, es externa cuando el narrador ve a los personajes, desde fuera, sin entrar en la conciencia de ninguno. Este tipo de relato suele presentarse en algunos textos de carácter policiaco, concretamente, en el género negro.” Quintana (1997: 53-54)

así la focalización interna fija en medio de una homodiégesis⁵curiosamente sugestiva que aparece filtrada de manera permanente por elementos autodiegéticos. Hacemos notar que la vida y sentimientos de prácticamente todos los personajes serán conocidos a través de la óptica de Links.

El propio Gustav intenta convencer al lector de que esa búsqueda de una verdad única, que es la suya, se yergue como una actitud legítima; más aún, aparece como la exclusiva manifestación aceptable en ese universo del relato al que nos conduce de la mano:

Como han dejado dicho muchos otros antes que yo, no seré más que el guía que habrá de llevarlos a través de este relato: seré un Serenius, un Virgilio viejo y sordo que se compromete, desde ahora, a dirigir los pasos de sus lectores. Volpi (1999: 24)

Nos encontramos así ante dos perspectivas: la de quien cuenta y la de quienes reciben el mensaje. Volpi autor a través de Links narrador sostiene que contar una historia es de alguna manera repetir lo que otros han dicho antes. La expresión "Como han dejado dicho muchos otros antes que yo" arraiga en el enmarañado universo de la intertextualidad. Cuando Esquilo sostenía que sus obras no eran sino "migajas del gran banquete homérico" Nestle (1959: 117), estaba develando un misterio que la teoría literaria encararía muchos siglos después. La sostenida originalidad de la literatura griega en oposición con el carácter imitativo de la romana no es tal; simplemente porque la originalidad no existe y quien pretenda moverse en este marco estará equivocando no sólo la perspectiva, sino también la esencia misma de este planteamiento. Cfr. Leskin (1989), Bignone (1952).

⁵ En un relato homodiegético el narrador nos da cuenta de una historia en la cual participa; si el narrador es el protagonista de la historia que cuenta, la voz es autodiegética. En contraste, en un narrador ajeno a la historia se reconoce una voz heterodiegética. Cfr. Genette (1972)

El narrador será un guía tan sólo: un Serenius, un Virgilio⁶ que llevará a su lector por este mundo enajenante. Y bien, si el narrador en el territorio del discurso explícito asume este papel, en lo implícito de este mismo discurso deberíamos aceptar también que el lector será el Dante guiado por un universo tan caótico, desordenado y terrible como lo fuera el espacio virtual del infierno dantesco. Si en el prefacio de la obra las palabras del citado profesor Gustav Link, matemático de la Universidad de Leipzig, nos introducen en el mundo de la tortura, del desamor, de la monomanía del poder, de la opresión constante que deviene del hecho de sabernos copartícipes inconscientes de tanta maldad; si esto sucede desde el inicio es porque el lúdico narrador se ha propuesto demostrarnos que en el universo de la literatura hasta la ciencia es imperfecta. La búsqueda de la verdad científica se nos escapa de las manos tanto como el querer saber quién era en realidad el maléfico Klingsor.

Asimismo, pretendo centrar el resto del contenido de mi ensayo en tres momentos que de alguna manera están conectados con igual número de individuos: Francis Bacon,⁷ Gustav Links y Heinrich von Lütz. Al mismo tiempo los personajes femeninos que emergen a la luz de los tres hombres mencionados dan significación al contexto y lo proyectan hacia parámetros distintos, que finalmente terminan por operar como complementarios. La revaloración de la figura de la mujer y del concepto del controvertido amor en el marco de la pareja se impone como una necesidad autoral. Estas mujeres —permítasenos incursionar en terrenos apriorísticos—, parecen ser víctimas de la prepotencia, traición y

⁶ Sublime metáfora que recupera la figura de Virgilio como la del guía ciego que ha de conducir al hombre ciego también, por los laberintos del pensamiento. Además menciona a Serenius, el narrador del *Fausto* de Thomas Mann y con ello une dos perspectivas tan lejanas y al mismo tiempo tan parecidas en el inmenso espectro que representa el aporte literario alcanzado a través de los siglos.

⁷ El nombre de Francis P. Bacon impone y refleja resonancias científicas de especial magnitud y se erige en el marco de la novela como un símbolo. Bacon tendrá a su cargo una extraña misión que lo conducirá tras el rastro de Klingsor, nombre clave que encubre a un supuesto científico alemán encargado de trabajar para el ejército nazi en planes estratégicos y conductores de la política hitleriana, la cual pretendía valerse de la ciencia para alcanzar así un triunfo fundamentado y cierto.

seducción del macho en turno, pero terminan funcionando como vengadoras en un contexto de realización individual que constataremos en la pertinencia del análisis.

Nos referimos a Elizabeth, Vivien e Irene en la relación con Bacon. Ellas bien pueden simbolizar la búsqueda personal de Bacon, quien más allá de ir tras Klingsor y no encontrarle, también va tras el amor el cual le resulta, a la postre, inabarcable e incomprensible. Es cierto que Frank traiciona a Elizabeth con Vivien; es verdad también que Irene usa a Bacon para inconfesados planes. La guerra es quizás la culpable de tanto desequilibrio y es la misma guerra quien deviene en traición. Las tres mujeres aquí mencionadas retoman también el esquema de la máscara, pues tras ninguna de ellas se descubre el ideal soñado por el personaje.

Por ello Gustav Links interpretando y resumiendo la vida de Bacon dice en las postrimerías de la novela:

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 entre Vivien y Elizabeth; 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 (1999: 436).

A su vez las figuras de Marianne y Natalia se ubican en el universo de Gustav Links. Al mismo tiempo, Natalia cobra significado también en el microcosmos de Heinrich von Lütz, su esposo.

Todo lo anterior interpretado por la óptica de un hombre que es supuesto autor de esta historia, amigo y enemigo de von Lütz y amante de la esposa de éste.

¿Quién era Klingsor? ¿Qué querían los EU al intentar hallar su rastro a través de la controvertida telaraña preparada no sólo por el agonizante ejército nazi, sino también por los científicos alemanes derrotados? En fin, ¿qué misterio se hallaba oculto detrás de este nombre? Para el lector no resulta tan sencillo desentrañar este conflicto, mientras

que el narrador se complace en conducirlo de un personaje a otro de la élite científica nazi para concluir que esa búsqueda o no tiene sentido o es tan obvia que no corresponde perder el tiempo con ella.

Precisamente las palabras claves son *búsqueda* y *ludismo*. No importa que esta *búsqueda* no conduzca a una solución definitiva, ni tampoco que el mencionado *ludismo* se ofrezca como un auténtico parteaguas en el desarrollo narrativo. Lo único que en verdad interesa es el hecho de internarnos en un mundo de evidente enajenación en donde los personajes que van y vienen se ubican en diferentes planos de esa misma ficción que mencionábamos al inicio.

Además sostenemos que Klingsor es la máscara que al estilo griego oculta al verdadero ser. Se nos ocurre que buscar a Klingsor es, de alguna manera, asumir la lección proustiana de búsqueda incansable, posiblemente no ya del tiempo perdido, sino de la oportunidad de ingresar a ese universo de falsos dioses hitlerianos, a ese cosmos de divinidades adversas que pretendieron hallar en la ciencia que dirigiera Klingsor la puerta que los condujera a la única salida que el éxito armado les podría proporcionar. Buscar a Klingsor es buscar la propia identidad del fenómeno; hallarlo o no hallarlo no era lo realmente importante. Quizás — y esto dicho en el marco de las reflexiones filosóficas que se deslizan en el relato— *buscar* sea más importante que *encontrar*. Como lector atento puedo creer que Klingsor sea Gustav o Heisenberg o el propio Schrödinger. Como observador de este fenómeno puedo hallar motivos, causas y circunstancias que señalen a cualesquiera de los mencionados como factores representativos que se esconden detrás de la máscara ya indicada. Detengámonos un momento en aquella acalorada reflexión de Bacon cuando al confrontar la capacidad dialéctica de Bohr y Heisenberg enfrentados por el problema de la bomba atómica, Frank quiere creer que el maléfico Klingsor es Heisenberg.

—¡Klingsor, por Dios! ¡Klingsor! —Bacon había enloquecido de pronto—. ¿Era Heisenberg un espía de Hitler? ¿O, por el contrario, uno de sus peores enemigos? ¿Estaba dispuesto a traicionar a su patria o a su antiguo maestro? ¿Le mintió a Bohr o a las autoridades nazis? ¿O miente ahora, cuando se excusa de todo aquello? ¿O siempre dijo la verdad? —el resuello le impedía expresarse—. ¿Es posible conocer la verdad, Irene? No. ¡Nunca vamos a llegar a alcanzarla! La verdad no existe. Todo es un juego, Irene, entiéndelo. Y no se juega para obtener la verdad, sino para ganar... Volpi (1999: 327-328).

Una sucesión de preguntas enmarca este discurso el cual se ofrece en términos dialécticos perfectamente adecuados al marco central de esta novela. La verdad no puede alcanzarse porque no existe; en este juego de búsqueda en donde el objeto buscado se esconde a cada instante, debemos saber que se juega para ganar y no para develar.

En este mundo casi kafkiano del “quizás” lo mejor será conformarse con sucesivos acercamientos que terminan por resolverse en entidades lejanas que tan sólo arraigan y cobran significación en el contexto de la duda.

Al mencionar tres nombres⁸ he pretendido asociar a ellos de alguna manera, el sentido de la pasión en sus diversas manifestaciones. Es la multipolaridad de esta misma pasión la que nos llama la atención, pasión que en algunos momentos pretende develar el misterio de la mujer en el marco de la pareja; en otros, intenta desentrañar el papel de la ciencia a través de las enseñanzas de científicos brillantes y en los demás se hace cargo de una visión política del cosmos que lleva a personajes como Heisenberg a abrazar la causa alemana del hombre superior.

En resumidas cuentas, es la pasión del sexo que a veces se confunde con el amor; es la entrega a una ciencia total que en ocasiones no puede responder plenamente al científico que la hace suya; es, en fin, la búsqueda megalómana en un marco de pasión política incontrolable.

Asimismo, hagamos un alto en el desarrollo del tema para presentar el siguiente esquema que pretende funcionar como cuerpo intermedio al resumir aspectos ya tratados y anunciar otros:

⁸ Gustav, Frank y Heinrich.

Tres PERSONAJES

- | | |
|----------------------|---|
| 1. FRANCIS BACON | Mujeres en su vida: a. Elizabeth.
b. Vivien. c. Inge. |
| 2. GUSTAV LINKS | a. Su esposa: Marianne.
b. La gran pasión: Natalia. |
| 3. HEINRICH VON LÜTZ | a. Natalia } el hijo de ambos.
b. La fe inicial en Hitler. |

En relación con el matemático alemán Gustav Links, por momentos nos parece que ha olvidado su quehacer fundamental como científico y se deja llevar por sus pasiones. Cuando los acontecimientos comienzan a contarse la historia de Links ha sucedido ya. Falta tan sólo la autovaloración de la misma que correrá por cuenta del propio personaje.

Él se casa enamorado de Marianne, pero cuando las circunstancias individuales aunadas a las motivaciones propiciadas por la guerra lo llevan a los brazos de Natalia, su universo personal se pervierte. Nada mejor que recordar aquellos momentos de amor decadente en los cuales el triángulo de la relación que conformaban los esposos Links y Natalia nos conduce no sólo a presenciar el lesbianismo de ambas mujeres, sino también la delectación casi morbosa de Gustav, el placer de lo prohibido llevado hasta las últimas circunstancias. Y esto —desde la perspectiva de quien redacta estas líneas— no conlleva un juicio moral ni una censura. Por el contrario, todo hombre que se jacte de ser libre debe aceptar la multiplicidad en la relación. Sucede que curiosamente los esquemas inhabilitan al científico de Leipzig; él que pretende actuar de una manera liberada no lo consigue. Lo axiológico prevalece sobre la libre interpretación. Links piensa que “el

amor es una maldición que no sólo nubla el entendimiento, sino que destruye el alma". Volpi (1999: 429). Esta reflexión en voz alta en torno al tema del amor tiene un carácter contundente y parece que no habla muy bien de este sentimiento. La experiencia vivida por Gustav lo lleva a la presente conclusión dolorosa. Nos recuerda quizás aquel fatalismo renacentista en torno a este tema y nos hace pensar que el amor es no sólo una fuerza poderosa sino también un empuje radical que se apodera del hombre y lo destruye.

Al contarnos el primer encuentro entre ellos tres dice:

Marianne se precipitó sobre mí. Natalia no tardó en hacer lo mismo: me abrazó y me besó, y luego abrazó y besó a Marianne con la misma intensidad e idéntico cariño. Cuando pudimos darnos cuenta, los tres estábamos desbordados, llenos de una felicidad y un entusiasmo que no habíamos compartido desde hacía mucho tiempo. Por fin nos habíamos liberado de la tensión, de la angustiosa carga que soportábamos sobre nuestras espaldas, y podíamos ser libres por una noche, absolutamente libres... Compartíamos una sensación de fragilidad y delicadeza, que nos dotaba de una cercanía inusitada: de pronto ya no éramos tres seres distintos, sino un mismo espíritu dividido en tres cuerpos separados... Nos necesitábamos más que nunca: La noche era fría y densa y, colándose a través de los ventanales, nos recordaba la precariedad de nuestra condición... ¿Qué posibilidades existían de que volviésemos a estar así, unidos de corazón, el año siguiente? Muy pocas. En medio del temor y la vorágine nos convertimos en animalillos temerosos, atrapados por la desgarradora fuerza de nuestros apetitos. Volpi (1999: 285).

El encuentro está lleno de erotismo. Se ha producido el reconocimiento de la verdadera condición de estos seres humanos extraviados en medio de la guerra. Un hombre y una mujer que se aman; dos mujeres que se entregan plenamente; un hombre que acepta participar en este triángulo, que libera así sus tensiones, sus pasiones más inconfesables. Son tres, pero en realidad son uno. Cual irreverente trinidad el mismo espíritu que los une pide perdón por el pecado cometido. Pero los hechos que comienzan aquí se prolongarán hasta que la muerte — el suicidio de Marianne y la ejecución de Natalia— diga su última palabra y deje solo y sin consuelo al hombre de Leipzig. Agrega el narrador:

Después de la tempestad, la calma: quedamos varados sobre la cama como náufragos a la deriva, flotando sobre los maderos dibujados en los sobrecamas, *esperando que alguien* se acercara para salvarnos, demasiado fatigados como para pedir ayuda... Si no era amor, ¿cómo podríamos llamarlo? Flotábamos sobre nosotros mismos, sedientos y perplejos, contemplando la lámpara que pendía del techo como la estrella de la Salvación... ¿Podré decir que rezábamos? Casi en silencio, apenas moviendo los labios, tragando saliva que sabía a vino tierno, implorábamos perdón —a Dios, a Heinrich, a los hombres— y pedíamos, asimismo, que se nos concediese otra ocasión como aquella... Y otra..., y otra más..., hasta la perdición definitiva... Hasta el infinito. Volpi (1999: 287).

La calma domina después de la tempestad. El juego de contrastes continúa y el lenguaje figurado hace su irrupción nuevamente para expresar mediante la comparación del náufrago el sentimiento que en este momento se apoderaba de ellos: estaban solos con su conciencia y ésta les gritaba que el pecado cometido era demasiado grave como para ser postergado. Es cierto que el frenesí de la pasión había sido y continuaba siendo intenso y total. La pregunta que surge: "Si no era amor, ¿cómo podríamos llamarlo?" La respuesta está en cada uno de nosotros, en ellos, en su pasión sin límites. No importa que en lugar de "amor" podamos escribir la palabra "sexo" y condenarlos desde una perspectiva de hipócrita reflexión; lo único real es que eran un todo que se negaba a separarse.

El perdón implorado está dirigido a Dios, a Heinrich, a los hombres. Pero al mismo tiempo que se arrepienten piden otra oportunidad para estar de nuevo juntos. A su vez, con una no basta y por ello se solicita otra y otra... Hasta llegar al infinito en donde han de hallar la perdición definitiva. La perspectiva se vuelve casi panteísta al mostrarnos al hombre en medio de un universo que parece gritarle que si bien él no es infinito, sus aspiraciones sí lo son. Ese "polvo enamorado" del cual había hablado Quevedo en su magistral soneto , Quevedo (1984: 82) reaparece aquí con carga de eternidad: quien ha amado —aunque haya tenido que traicionar para alcanzarlo— no morirá nunca. Esta irreverente afirmación permea a través de los siglos, a través de las infinitas fuentes literarias y le da un lugar al hombre enamorado. Fausto también le gritaba al minuto que

parecía detenerse para guardar la esencia del amor: “¡Ah, no te estremezcas! Que esta mirada y este apretón de manos te digan lo que no puede expresarse. Entreguémonos sin reserva al goce de una dicha eterna, eterna[...] ¡Su fin sería la desesperación! ¡Que no tenga fin, pues! ¡Que no tenga fin!” Goethe (1985: 83).

A su vez, el narrador al referirse al teniente Bacon y sus pasiones integra una nueva reflexión en torno al tema que nos ocupa en estos párrafos. Dice al respecto:

En América, el teniente Francis Bacon le mintió a las dos únicas personas que le importaban: Vivien y Elizabeth. Mientras tanto, yo hacía lo mismo con Heinrich, con Marianne y con Natalia... Más tarde, proseguiríamos, acaso sin demasiada conciencia, alargando esta cadena de pecados. En todos los casos, el amor bastaba para redimirnos. No nos dábamos cuenta de que todos los absolutos —y el amor es el mayor de ellos— producen traidores. Volpi (1999: 353)

La traición se yergue así

Lo primero que debo de 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. Volpi (1999: 406).

Esta confesión de amor inmenso nos orilla a pensar que se trata de una hipérbole de enamorado. ¿Es posible amar a alguien más que a uno mismo? La patria, Dios, la ciencia y hasta la propia verdad, ¿pueden estar supeditados a la existencia de ese oscuro sentimiento al que llaman amor? Quizás la supuesta sucesión de exageraciones literarias se resuelva en algo real e indiscutible. Si en la *Celestina* de Fernando de Rojas ante la pregunta de Sempronio: ¿Eres cristiano?, oíamos a Calixto confesar su amor por Melibea de una manera radical e irreverente al decir: “¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo”, Rojas (1958: 33) estaríamos ante el reconocimiento de una pasión que bien puede parecerse a una religión. Los grandes enamorados de todas las

épocas son irrespetuosos y rompen con los cánones establecidos, llegan a negar inclusive verdades metafísicas y afirmaciones teológicas.

En Volpi, en Links y en tanto otros que abordan no sin temor el tema, esta verdad golpea intensamente. Lo presentimos así porque cuando el narrador vuelve a referir a una pasión intensa —esta vez la de Bacon— casi reitera en términos semejantes lo que había dicho para él mismo: “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. Volpi (1999: 429)

Los conceptos son semejantes y no puedo pensar en una distracción autoral en el momento de expresarlo, más bien creo que se trata de identificar a los dos personajes mediante esta reiteración estilística premeditada. En el terreno de la pasión Gustav es igual a Frank: han sufrido de forma parecida, han amado con intensidad irreflexiva, han traicionado... Bacon en el final de la novela entrega a Links y quiere creer, porque sólo así podrá conservar a Irene, que el matemático de Leipzig es Klingsor. De la misma manera que el supuesto autor de esta obra traicionó a Heinrich, a Marianne y a su propia conciencia, así también fue traicionado. La serpiente se muerde la cola y los extremos se tocan: el estilo permite que los puntos en discordia se resuelvan en un curioso reencuentro.

En otro orden de elementos y en el movimiento del relato —representando una marca de estilo muy peculiar en Volpi— resultan frecuentes los altos en la narración que nos llevan —mediante trabajadas analepsis— al pasado y —de acuerdo con imprevistas prolepsis— nos conducen al futuro de lo contado.

Además, en repetidos momentos no aparece una explicación previa del narrador para ubicar al lector en el acontecimiento que sigue. Por ejemplo, después de relatar el segundo encuentro de Bacon con Heisenberg (en el primero Frank había arrestado al científico alemán), el narrador comienza el párrafo subsiguiente con la presentación de un

paisaje marino matizado con bellas y prolíficas imágenes. En medio de este paisaje se descubre la presencia del joven Heisenberg quien —en un ayer algo lejano— ha llegado a un descubrimiento científico trascendente que la historia conocerá como la mecánica matricial.

Me permito señalar que el primer período sintáctico termina con las palabras del Heisenberg presente: “De cualquier modo, sigo a sus órdenes” dice, Volpi (1999: 248), y el siguiente inicia así: “Las olas, tan altas como una torre, se estrellan contra las rocas como un ejército de agua que intenta derrumbar las fortalezas costeras” Volpi (1999: 248).

He aquí el inicio de una metadiégesis, cfr. Berinstain (1984), complementaria de lo narrado anteriormente. Ésta se hace posible gracias a la analepsis, Berinstain (1984: 105), que funciona como una manera de retornar al pasado del personaje y ser testigos de su logro trascendente.

Así estos cortes señalados se reiteran con frecuencia y parecen estar dirigidos a un lector atento que —junto con el narrador—, le corresponde ir tejiendo la trama de los acontecimientos. Tanto es así que al final de la novela la voz que cuenta los hechos deja como responsabilidad del lector el saber quién era realmente el terrible Klingsor.

Asimismo y retornando al segundo período sintáctico nos permitimos dejar expresa constancia de que esa sucesión estéticamente bien lograda de metáforas aparece en el marco de una manera de expresarse que resulta más o menos constante en el devenir de la novela aquí analizada.

Se yergue así un mundo de figuras retóricas prolongadas a través de, por lo menos, cuatro párrafos, cfr. Volpi (1999: 248-249), en las cuales se define ese mundo natural tan cercano a la ciencia y en las cuales también se ofrece un universo macrocósmico que nos recuerda ineludiblemente al primer monólogo de Fausto cuando la luna interrumpe sus meditaciones a los efectos de hacerle presente que el universo de la naturaleza panteísta está aguardándolo. Heisenberg ha encontrado la paz y la inspiración necesarias para irrumpir en el mundo de los misterios y desentrañar su verdad.

En el marco de estas imágenes emergen comparaciones tales como “Se estrellan contra las rocas como un ejército de agua”; metáforas: “El océano es una vasta tiniebla”; datos sensoriales de diferente valor y alcance: visuales: “Olas tan altas como una torre”, “sobre él un cielo grisáceo”; auditivas: “Estrépito marino”, “el viento se desgarrar en gañidos casi humanos”.

En fin, muchos referentes que ubican un lenguaje figurado diverso y rico, mucho más que lo que un catálogo de metáforas pueda ofrecer. Están integradas a un bello contexto y la finalidad se cumple ampliamente.

A modo de reflexiones finales en torno a esta novela de Jorge Volpi, quiero dejar expresa constancia de que su lectura ha representado para mí un verdadero reto. Me he visto en la necesidad de seleccionar personajes, elementos teóricos y temas.

Sigo pensando que la eventualidad de esa búsqueda que hemos fundamentado a lo largo del ensayo en sus diversas direcciones y planteamientos es lo más importante. No puedo negar tampoco el manejo de un ludismo esencial que nos ha conducido por intertextos de variada condición: desde los referentes científicos con teorías explicadas largamente, hasta las aportaciones del pensamiento clásico —Parménides, Virgilio, Goethe, entre otros— nos han permitido descubrir la formación inicial del autor, de Volpi no de Links, y valorar en él esa modestia del decir poético. La poesía de Volpi prevalece en medio de este texto narrativo como un canto a la discutida controversia del amor y del sexo. Todo ello mientras busca sin hallarlo a Klingsor.

En la esencia misma de esta novela y después de navegar por numerosos intertextos y de descender al abismo del conocimiento mediante sucesivas metadiégesis, al lector le queda una suerte de inquietud irrefrenable que lo lleva a él también por tantos y tantos momentos individuales de búsqueda en donde el objeto que se pretende alcanzar se escabulle irremediablemente.

En fin, el narrador de Volpi nos enseña de nuevo que leer es una aventura de la memoria, que la búsqueda del tiempo perdido proustiano no ha sido cancelada aún y que este universo cruelmente kafkiano nos aguarda en cada acción de vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a. Libros

1. BIGNONE, ETTORE (1952): *Historia de la literatura latina*, trad. de Gregorio Halperín, Buenos Aires: Losada.
2. GENETTE, GÉRARD (1972): *Figures III*, Paris: Seuil.
3. GOETHE, WOLFGANG (1985): *Fausto*, trad. U.S.L., México: Origen Planeta.
4. BERINSTAIN, HELENA (1984): *Análisis estructural del relato literario*, México: UNAM.
5. DUVIGNAUD, JEAN (1982): *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, México: F.C.E..
6. LESKIN, ALBIN (1989): *Historia de la literatura griega*, versión española de José María Díaz Regañón y Beatriz Romero, 4ª reimpresión, Madrid: Gredos.
7. NESTLE, WILHELM (1959): *Historia de la literatura griega*, trad. Eustaquio Echaury, 2ª. reimpresión, Barcelona: Labor.
8. QUEVEDO Y VILLEGAS, FRANCISCO DE (1984): *Antología poética*, México: Origen Planeta.
9. QUINTANA TEJERA, LUIS (1997): *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, Toluca: UAEM.
10. ROJAS, FERNANDO de (1958): "La Celestina" en *Teatro clásico español*, Buenos Aires: Ateneo.
11. VOLPI, JORGE (1999): *En busca de Klingsor*, Barcelona: Seix Barral.

b. Artículos

1. RIVERA DE LA CRUZ, MARTA (1998): "Intertexto, autotexto: la importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez", en *Espéculo*, Revista de estudios literarios del Departamento de Filología española III (UCM), # 6.