



**Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Post-grado
Departamento de Literatura**

**DECONSTRUCCIÓN Y PARODIA EN LAS NOVELAS
*EN BUSCA DE KLINGSOR Y EL FIN DE LA LOCURA DE JORGE VOLPI***

**Tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura
con Mención en Teoría Literaria**

SARA HERMINIA REINOSO CANELO

Profesor Guía: Cristián Montes Capó

Para Colomba y Manuel.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I	
Novela y deconstrucción	11
Dialogía y parodia en los procesos deconstructivos de las novelas	15
Capítulo II	
<i>En busca de Klingsor</i> : la subversión de los géneros y el problema de la verdad	20
La parodia o el diálogo de los géneros	21
De la metaficción y el problema de la verdad hacia una teoría del mal	33
La verdad y el poder	39
La verdad absoluta y la verdad individual	42
La verdad y el conocimiento	43
Síntesis	47
Capítulo III	
La inversión de jerarquías en <i>El fin de la locura</i>	50
La parodia como inversión de jerarquías	54
Psicoanálisis “o” marxismo	58
La parodia como diferencia	60
La parodia como sentido: Apocalipsis y revolución	66
Capítulo IV	
Novelística volpiana y deconstrucción paródica	70

Conclusiones	78
1. Novela volpiana y deconstrucción	78
2. La subversión de los géneros en la dialogía de la parodia novelesca	79
3. El problema de la verdad como síntoma de la época y su relación con los discursos de la ciencia y la filosofía durante el siglo XX	80
4. Siglo XX “a la luz” de la Malignidad y el Apocalipsis	81
5. Los desafíos y la pregunta hacia el futuro de la literatura hispanoamericana actual y las novelas del <i>Crack</i>	82
Bibliografía básica	84
Bibliografía teórica sobre deconstrucción, parodia y dialogismo	84
Bibliografía complementaria	86

INTRODUCCIÓN

El siguiente estudio persigue dar cuenta sobre dinámicas deconstruccionistas que operan en las novelas *En busca de Klingsor* (1999) y *El fin de la locura* (2003) del escritor mexicano Jorge Volpi (1968).¹ Tales dinámicas se manifiestan mediante el diálogo paródico que establecen las novelas con determinados acontecimientos históricos y, principalmente, con los discursos de la ciencia y la filosofía vinculados en relación profunda y problemática con dichos sucesos.

Cada novela efectúa un determinado proceso deconstructivo en relación a los discursos que constituyen y caracterizan la realidad de la experiencia humana, a saber, el texto histórico, el de la ciencia de la física moderna, el marxismo y el psicoanálisis. A partir de lo anterior, cabe mencionar, que la presente investigación no se define por la aplicación del *método* deconstructivo a las novelas con el fin de revelar o mostrar las contradicciones internas provocadas por una metafísica instalada en ellas (lo que significaría reducir los alcances de la deconstrucción y pasar por alto las potencialidades de la literatura volpiana). El objetivo de este estudio es, principalmente, mostrar, mediante la identificación y el desarrollo de las dinámicas que organizan a *En busca de Klingsor* y *El fin de la locura*, la peculiar deconstrucción de los discursos que éstas abordan.

Dicha deconstrucción, desde las novelas, es una lectura que interroga los supuestos de la verdad en los discursos de la ciencia y la filosofía, mostrando, a su vez, las consecuencias directas de éstos en la realidad histórica del s.XX, fundamentalmente, en los acontecimientos del Holocausto y la revolución de Mayo del 68 en París. Esta lectura deconstructiva supone un ejercicio discursivo al interior de las novelas. En la base de tal ejercicio se encuentran procesos dialógicos efectuados por la relación entre el género histórico, el discurso de la ciencia, el de la filosofía y el género literario, siendo este último, la plataforma paródica que sustenta y posibilita dicha dialogía.

¹ Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral, 2004, 555 pp. / *El fin de la locura*. Barcelona: Seix Barral, 2003, 475 pp.

Tanto en la novela *En busca de Klingsor*, en la cual se recrean los sucesos de la Segunda Guerra Mundial en Alemania y la relación de tal período con la física moderna y sus hacedores, como en *El fin de la locura*, que expone las vinculaciones entre psicoanálisis y marxismo y los acontecimientos más representativos de 1968, se determina, a grandes rasgos, que Historia (entendida como hechos y también como textualidad y textualidades) y los discursos de la realidad (filosóficos y científicos, entre muchos otros), mantienen relaciones dialógicas que generan y evidencian un horizonte ideológico, político, social y cultural que hace posible, desde el punto de vista de ambas novelas, la comprensión de una época, en este caso, la del s. XX, entre los años 1930 - 40 y fines de los 60, respectivamente.

Comprendidas como *lecturas* de realidades sociales, posibles a través de la parodia,² las novelas ofrecen las nociones de Malignidad y Apocalipsis como *sentidos* que cristalizan tanto el estado de época como la relación del individuo social con la realidad histórica. Estos conceptos relativos al *mal* y al *fin* desprovistos de un carácter universal, serio y metafísico, adquieren, en el desarrollo que efectúan las novelas, la condición de *metáfora* con que el autor elabora las complejidades propias de la experiencia humana en relación al tiempo, al acontecer y a los lenguajes.

Dichas nociones, que serán determinadas más adelante como *conceptos-metáforas* (y que este estudio no profundiza a cabalidad por centrarse en la identificación de las dinámicas deconstruccionistas de ambas novelas) tienen su punto de partida en los motivos del proyecto investigativo existente al interior de la literatura volpiana, los que, parcial e inicialmente, toman forma en el primer y último *Manifiesto crack* que, Jorge Volpi junto a Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Miguel Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda, elaboran en

² El concepto de parodia utilizado en este estudio que fundamentalmente es entendido como la plataforma desde donde se generan las dinámicas deconstructivas, proviene principalmente de los estudios de los teóricos Gerard Genette y Mijail Bajtín. El primero de ellos, autor de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), propone, en términos generales, considerar el concepto de “parodia” como *imitación* y sobre todo, como *transformación*. A su vez, Bajtín, en su texto *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (Madrid: Alianza, 1989.), da cuenta de la riqueza de la parodia (medieval) en tanto género discursivo.

el México de 1996³, con el propósito de evidenciar, todos ellos, la urgencia y la ambición de crear novelas que, desbrozadas del pasado literario latinoamericano inmediato, enfaticen la búsqueda y la concreción de una *forma* peculiar en cada una de sus producciones literarias.

Con el ensayo “*Dónde quedó el fin del mundo*” (incluido al interior del *Manifiesto crack* y fechado en el año 1966, es decir, dos años antes del nacimiento del autor), la novela *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos y El fin de la locura*, Volpi procura elaborar una noción acerca del concepto de *final Apocalíptico* como sentido organizador y representativo de un modo histórico de pensar la realidad. Algo similar acontece con el concepto de *mal*, que desarrollado en las novelas *A pesar del oscuro silencio*, *Tres bosquejos del mal* (Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Eloy Urroz) y *En busca de Klingsor*, se va transformando desde un cuestionamiento a la noción de conocimiento vinculado a la experiencia humana hasta la exposición de los resultados del diálogo entre la ciencia y el poder.

Cada novela propone y elabora, entre múltiples otras cosas, uno de los *conceptos-metáforas* antes mencionados. A modo de lecturas frente al tiempo y sus lenguajes, *Malignidad* y *Apocalipsis* se convierten en la representación de conciencias sociales que las novelas organizan para dar cuenta de una comprensión, tanto de la relación entre historia y los discursos científicos y filosóficos, como de la experiencia humana en relación a éstos. Así, el mal o *Malignidad* recobra en *En busca de Klingsor* una historia eminentemente europea sobre el tema, para llegar a formular una particular filosofía del mal potenciada por la inclusión de la búsqueda de conocimiento y poder durante el álgido momento histórico del Holocausto. En la novela *El fin de la locura* el concepto de Apocalipsis se acerca a la representación de una reflexión social ante la noción de fin, que en este caso, es el fin de la revolución en París de 1968, con el fin de profundizar y precisar que Apocalipsis se manifiesta en la compleja relación de la experiencia individual con el acontecer y el mundo.

La escritura de Jorge Volpi ha sido estudiada y analizada mayormente en México y

³ *Manifiesto Crack* en Revista de *Cultura Lateral*, octubre 2000, n°70./ <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrackIV.html>.

Europa, no conociéndose estudios publicados en Chile en que se intente abordar las complejidades de la novelística del autor como las peculiaridades del movimiento *crack* al que pertenece. Tanto la agrupación de los jóvenes escritores mexicanos, como así su Manifiesto, emerge en un intento de renovación de las letras hispanoamericanas, en el cuestionamiento a la tradición literaria y a las modalidades de recepción de las producciones literarias actuales, con el propósito de establecer una forma de *hacer* literatura que se apuesta desde su inicio problemática, de gran riesgo estético y centrada en otorgar una comprensión particular de la historia y sus discursos. Es así como, el proyecto literario de Volpi, plantea interrogantes fundamentales a los estudios literarios y críticos actuales en Latinoamérica, ya desde su aparición en el *Manifiesto crack*, hasta su proyecto novelístico de una Trilogía del s.XX, que comenzó con las novelas centrales de este estudio, y que finalizará con la novela que el mismo autor anuncia para septiembre del 2006, la cual será publicada por la editorial Alfaguara.⁴

Por otro lado, los límites de esta investigación estarían dados, en principio, por el estudio y análisis de sólo dos novelas del autor. Se considera que la hipótesis inicial, que en términos generales, consiste en establecer que la novelística volpiana es posible de considerar, inicialmente, como una textualidad que intenta deconstruir otras textualidades (sobre todo aquellas que abordan y están en estrecha relación con realidades sociales) se profundizaría con la inclusión de novelas, como por ejemplo, la primera del autor titulada *A pesar del oscuro silencio* (1992) y *El juego del Apocalipsis. Viaje a Patmos* (2001).⁵ Sin embargo, en este estudio, se considera acertada la utilización, por mostrarse más nítidamente el diálogo deconstruccionista, de las novelas más representativas del proyecto literario de Volpi, con el fin de explicitar y desarrollar la tesis expuesta que adquiere concreción en las dinámicas paródicas y se enriquecen en las nociones de Malignidad y Apocalipsis que cada novela, en particular, manifiesta.

Los puntos de partida teóricos para el desarrollo de esta investigación serán, por un lado, la

⁴ En *El blog de Jorge Volpi*, Enero 9, 2006, "París Estructuralista".

⁵ Jorge Volpi. *A pesar del oscuro silencio*. México: Planeta, 2001, 116 pp.

_____. *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001, 134 pp.

dinámica de *lectura deconstructiva* y su implicancia sobre la consideración del texto literario y sobre los discursos de la ciencia y la filosofía (Jaques Derrida, Jonathan Culler, Paul de Man, Patricio Peñalver, Hayden White, entre otros)⁶, de igual modo, la noción de *dialogismo* o *dialogía* (a partir de los estudios de Mijail Bajtín, Julia Kristeva e Iris Zavala) relativa a la dinámica dialógica propia de los lenguajes, entendidos como enunciados que se vinculan y que sólo encontrarían sentido en esa filiación y, finalmente, la noción de *parodia* entendida, principalmente, según lo sugerido por el teórico ruso Mijail Bajtín y Gerard Genette,⁷ que, de manera suscita, definirían lo paródico como un proceso de carnavalización y transformación de los discursos, de los lenguajes y de las visiones de mundo entregadas en ellos.

El sentido de Apocalipsis y el sentido de Malignidad se elaborarán mediante las apuestas frente al tema de Eloy Urroz, Ignacio Padilla y Jorge Volpi en el texto *Tres bosquejos del mal* (1994)⁸ como también mediante el desarrollo de tales conceptos otorgado por las mismas novelas. El corpus de análisis que incluirá a *En Busca de Klingsor* y *El fin de la locura* en el desarrollo de esta investigación, traerá a discusión otras obras del autor como su producción ensayística: “¿Dónde quedó el fin del mundo?” y “La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968” (1998).⁹ El análisis se remitirá brevemente a otras novelas del autor, como por ejemplo, *A pesar del oscuro silencio* (1992), *El temperamento*

⁶ De los autores citados, principalmente, los siguientes textos: de Derrida, Jacques. “*Structure, Sing and Play en the Discourse of the Human Sciences*” en *Writing and Difference*. Chicago. The University of Chicago Press, 1978, pp. 278-293. / ----- “*I. Writing before the Letter*” en *Of Grammatology*. Baltimore and London. The Johns Hopkins University Press, 1974, pp 1-93./----- *Espectros de Marx*. Trotta. Madrid, 1995, 196 pp. / de Hillis Miller. “*El crítico como huésped*”, tr. Bárbara Trotsko y Manuel Alcides Jofré en Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco, eds. *Para leer al lector. Una antología de teoría literaria post-estructuralista*. Santiago de Chile. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1990, pp 223-255/ de Culler, Jonathan, “*Chapter Two. Deconstrucción*” en *On Deconstrucción. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca. New York. Cornell University Press, 1982, pp. 5-225./ De Man, Paul. “*Literary History and Literary Modernity*” en *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. 2ª Ed., revised. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1983, pp. 142-165/-----“*The Resistance to Theory*” en Lodge.

⁷ Mijail Bajtín. *La Edad Media y el Renacimiento en el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 1989. / Gerard Genette. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

⁸ J. Volpi. E.Urroz. I.Padilla. *Tres bosquejos del mal*. México: siglo XXI, 1994, 229 pp.

⁹ Jorge Volpi. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1969*. México: Era, 1998, 453 pp.

melancólico (1996), *Sanar tu piel amarga* (1997) y *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos* (2000).¹⁰

¹⁰ Jorge Volpi/ Eloy Urroz. *Dos novelitas poco edificantes*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 2003, 281pp.

CAPÍTULO I

Novela y deconstrucción

“Los géneros ahora solo existen para subvertirse, esa es su riqueza. Usar sus formulas pero escapando a su dogmatismo” Jorge Volpi ¹¹

Ya desde el título de esta investigación se evidencia la vinculación peculiar y de ejercicio entre el texto literario y la crítica deconstruccionista. Sin pasar por alto la ineludible diferencia y especificidad existente entre la voluntad de la literatura y el deseo de la crítica, y no habiendo desentendimiento de tales desencuentros, tampoco lo hay en aquello que las acercan.

En la novelística volpiana, principalmente en las novelas *En Busca de Klingsor* y *El fin de la locura*, se encuentra la patentización de la novela como antigénero y tal implicancia genera en ellas una energía dialógica que potencia la acción deconstructiva. Tal acción desde las novelas, implica, por un lado, como dice el teórico Paul de Man, que “la deconstrucción no es algo que hayamos añadido al texto, sino que constituía al texto en primer término. Un texto literario afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico, y cuando leemos el texto como lo hemos hecho, lo único que hacíamos era intentar acercarnos lo más posible a ser tan rigurosos lectores, como el autor tuvo que serlo, para escribir la frase en primer término. La escritura poética es el modo superior y más refinado de deconstrucción: puede diferir de la escritura crítica o discursiva en la economía de su articulación, pero no en el género”.¹²

Esta lectura *de* las novelas o este “cambio” deconstructivo generado en las novelas, aborda un orden discursivo, el histórico y el de la ciencia y la filosofía, para reorganizarlo y proponer una lectura -producto del cambio- que se configura en una comprensión particular de lo social y lo histórico. Desde este punto de vista, una novela que deconstruye

¹¹ Entrevista en: http://www.laprensa.com.bo/fondo_negro/20041017/art01.htm

¹² Paul de Man. *Retórica de la ceguera*. 1979.p.17/ *Allegories of Reading*, Yale Univ. Press, 1979.

determinados discursos, no finaliza con ello. Cada novela estudiada en este trabajo de investigación propone una alteración y asimismo modifica un modelo de comprensión de la realidad de la experiencia humana. Como enuncia el filósofo Patricio Peñalver: “En cualquier caso, la deconstrucción se pensó desde muy pronto como algo más que un discurso teórico que destituye a otro discurso teórico. Lo desconstruido o por desconstruir no es sólo ni ante todo un orden conceptual, sino una cierta organización práctica socio-histórica: el texto de la deconstrucción debe configurarse también como un dispositivo capaz de intervenir en ese campo práctico que rodea, más bien determina, la “situación” de la teoría o de las “ideas”(15)¹³. La noción de deconstrucción, que aquí se plantea como dinámica que articula las novelas, implica considerar varias complejidades, como por ejemplo, que todo texto viene dado a partir de una heterogeneidad de discursos que representan realidades sociales y, que todo discurso implica un incesante movimiento desarticulador y articulador de los discursos que lo preceden y que lo constituyen. Por lo tanto, hablar de novelas deconstruccionistas y aún latinoamericanas, no pareciera ser demasiado arriesgado, sobre todo cuando esas mismas novelas determinan una trayectoria por tal línea de lectura.

Lo que acontece particularmente en las novelas estudiadas es que en ellas se hace evidente el desacuerdo con la noción de verdad implícita en los discursos que aborda. Cada novela va narrando y configurando la historia de una verdad interrogada que representa en algunos casos la plataforma positivista del pensamiento occidental. El escritor mexicano Eloy Urroz, al respecto enuncia: “Volpi va a proponer un aparato- un discurso- que en el fondo sólo intenta minar nuestra ingenua visión de la cultura y no tan inciertos procesos represivos de formación. Volpi, asimismo, irá a desenmascarar a ese tercero, paciente o espectador, en quien una acción es útil o perjudicial, aquél que nada más saca provecho o recoge los efectos de una voluntad de poder afirmativa: Dios, el espíritu objetivo, la cultura, el Estado, el amor, el Establishment, la ley, las ideologías, el padre, la normalidad.”(13).¹⁴ Determinar, en este sentido, que la literatura volpiana accede a dinámicas, formas y resultados a los que también podría llegar la crítica deconstruccionista, significa ver en ella,

¹³ Patricio Peñalver. *Deconstrucción. Escritura y filosofía*. Barcelona: Montesinos, 1990, p.15.

¹⁴ Eloy Urroz. *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México: Aldus, 2000, p.13.

una producción artística con la energía de evidenciar una lectura o comprensión de la realidad en la cual se interroga a los discursos históricos y teóricos de la tradición occidental, fundamentalmente, en aquello que poseen de visión unívoca de la experiencia humana, de reducción teórica de la realidad y de una concepción de individuo concebida en términos de “universalidad” y “humanismo”.

El enclave deconstruccionista al interior de las novelas está dado en la relación existente entre el individuo social y los discursos teóricos de la ciencia y la filosofía. Es a esa relación que las novelas se enfrentan, cuestionando a los discursos ya mencionados, usándolos y revistiéndose de ellos gracias a la parodia que los contiene y les confiere a éstos de matices distintos; específicamente, de límites y contradicciones traídos a la superficie en la escritura. Así es como, la novela *En busca de Klingsor*, recrea la época en que la ciencia y sus hacedores se encuentran consternados y sobrepasados por los descubrimientos y potencialidades destructivas de la física teórica. En la radicalidad ética de tal circunstancia, en donde el saber se convierte en algo similar al Santo Grial, la apuesta final es por un “juego” bélico que abarca el siglo XX. Por otro lado, *El fin de la locura* se abre paso por los acontecimientos de Mayo del 68 en París y descubre en ese tránsito los más importantes edificios ideológicos de Occidente, esto es, marxismo y psicoanálisis, en cuyos lineamientos los herederos son Althusser y Lacan que dan cuenta, mediante el narrador Aníbal Quevedo, de sus desaciertos en relación a la herencia ideológica de Marx y Freud.

La noción de diálogo, concepto de alta complejidad, que sostiene el problema de esta investigación vincula las particularidades de lo que se entiende por texto literario con los discursos teóricos e históricos que reelabora. Cada novela es, finalmente, el resultado de esa relación de acuerdo-desacuerdo dialógico a que Bajtín alude en su texto *Estética de la creación verbal*.¹⁵

Ciertamente este estudio, que evidencia las formas deconstructivas que operan en las novelas volpianas, se acerca a una posición crítica relacionada con la deconstructiva. La

¹⁵ Mijail Bajtín. *Estética de la creación verbal*. SigloXXI, México, 1982.

deconstrucción, y su relación con la metodología de la crítica literaria actual, plantea algunas, no simples, problemáticas que no serán analizadas en este trabajo y que En *Teoría Literaria y deconstrucción* (1990), Manuel Asensi en su artículo introductorio “Crítica límite/ El límite de la crítica”, desarrolla espléndidamente. Allí expone: “Nuestra tesis de partida es que las relaciones entre la deconstrucción y la crítica literaria sólo pueden plantearse en términos de conflicto, paradoja y límite (en el sentido etimológico de estas palabras). La deconstrucción choca, lucha con, turba, inquieta a la teoría literaria que, de ese modo, se mueve paradójicamente en un umbral. Dicho conflicto plantea, ante todo, un problema de delimitación que, lejos de constituir una situación de precariedad, dibuja el modo de proceder deconstructivo” (11).¹⁶ En este sentido, cabe mencionar, que si se determina que las novelas de Volpi diseñan una forma deconstruccionista en relación a los discursos y a la historia, la evidencia de tal acontecimiento, otorgada en el desarrollo de este estudio, no ha sido gracias a la utilización de un método deconstruccionista desde el cual operar, sino más bien, la lectura crítica de este análisis - y es aquí donde convergen lectura crítica y novelas en una arista del proceso deconstructivo- ha participado de las formas que cada novela despliega para determinar un cierto estado de época y sus implicancias en la modalidad de pensar la historia y sus lenguajes. Precisando aún más el proceso crítico llevado a cabo durante este estudio, es importante señalar que no se ha pasado por alto, aunque no se ha profundizado, el carácter peculiar de la obra literaria inscrito en ambas novelas. Ese mismo carácter estético ha posibilitado comprender la fuerza deconstructiva en cada una de ellas, porque, uno de los aportes de la literatura volpiana radica en el acontecimiento de una confluencia de la forma artística del género literario (metaficción, dialogía, polifonía) con los géneros del ensayo y la investigación científica. Así, la narrativa de Jorge Volpi plantea nuevas interrogantes a la Teoría literaria, promoviendo mediante sus textos, una experiencia crítica, que al igual que las novelas, debe encarar los discursos filosóficos, científicos e históricos y el análisis de las circunstancias sociales y culturales, específicamente, las que perfilan el siglo XX.

Por otro lado, la crítica deconstructiva obliga a precisar, en esta investigación, aquello que se entiende por literatura, textos, escritura y discursos. En el artículo “La deconstrucción

¹⁶Manuel Asensi. *Teoría Literaria y Deconstrucción*. Madrid: Arcos, 1990, p.11.

como crítica” Rodolphe Gasche¹⁷ hace plantearnos la problemática de la diferenciación: “Una segunda evidencia predominante en la crítica deconstructiva es la convicción de que todo es literatura, texto o escritura. Esta manifestación del New Criticism, únicamente radicaliza la perspectiva puramente estética y a –histórica de sus antecedentes académicos, además de preservar la función conservadora de la crítica tradicional al neutralizar y oscurecer las diferencias capitales y funciones críticas entre los distintos tipos de discurso”.¹⁸ El enfoque o el uso, al interior de este trabajo, de las palabras literatura, texto y escritura, implica considerar las diferencias entre estas “textualidades”, el punto de vista desde dónde se genera cada una de ellas, y las pretensiones de “lectura” que establecen en sí mismas. Anular tales distinciones, implicaría, se cree, anular también las posibilidades dialógicas.

Dialogía y parodia en los procesos deconstructivos de las novelas.

Se ha establecido que la acción deconstructiva de las novelas, diferente en cada una de ellas, se sustenta en dos dinámicas clave para tal propósito, estas son, dialogía y parodia. Esta última es uno de los fenómenos centrales al interior de este trabajo y desde donde arranca la deconstrucción de las novelas. La noción de parodia en el texto de Gérard Genette *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, es una manifestación de la intertextualidad discursiva.¹⁹ El mismo concepto se energiza y enriquece en el punto de vista de Mijail Bajtín, quien sugiere comprenderlo como complejos dispositivos de lectura que minarían la concepción cerrada de lo “serio”. Relacionando el concepto de parodia a una cosmovisión, Bajtín enfatiza el carácter de “segunda” lectura que otorgaría y alimentaría las formas monológicas de la realidad. En su texto *Edad Media y Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (1987), el teórico supone en la parodia una especie de *carga* dialógica mediante la cual pueden entenderse las relaciones entre el centro o lo alto con el margen o lo bajo.²⁰ En este sentido, y respecto a la presente investigación, las novelas estudiadas son leídas, principalmente, en relación al concepto de parodia entendida

¹⁷ En Manuel Asensi. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arcos, 1990, p.253.

¹⁸ En Manuel Asensi. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arcos, 1990, p.257.

¹⁹ Gerard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

²⁰ Mijail Bajtín. *La cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, 1989.

como un desplazamiento desde la propuesta de intertextualidad de Genette a la apuesta bajtiniana del término.

Frente al concepto de *dialogía* o *dialogismo*, que en este estudio se visualiza al interior de la parodia, Julia Kristeva establece que “es coextensivo a estructuras profundas del discurso”, por lo tanto, es un fenómeno implícito en el discurso que a su vez lo genera y lo propulsa hacia el tiempo, otorgándole vitalidad a cada presente del enunciado.²¹ Para Iris Zavala la percepción de lo dialógico es distinta; el dialogismo no está al interior del lenguaje a nivel estructural, exclusivamente, sino en el “uso” múltiple y heterogéneo de las estructuras de ese lenguaje. Para la teórica hispanoamericana existen tres posibilidades de dialogía, la relacionada con “la desintegración de la estructura rígida del tiempo,” la que da cuenta de una “liberación del pasado como autoridad y sometimiento” y la que posibilita la “liberación de lo simbólico.”²² Es así como, lo dialógico, que estaría vinculado a la desintegración y a la liberación de estructuras tales como tiempo, autoridad-sometimiento y lo simbólico, abriría un espacio novedoso y complejo de discursos no jerarquizados, sino más bien, de calidad y cualidad ambivalente, lo que posibilitaría además una nueva lectura de la historia y sus textos. Para Bajtín, el discurso dialógico es un entramado de voces y significaciones que se re-actualizan y enriquecen obedeciendo a una otra mirada que entra en diálogo con la oficialidad del mundo y que hace concreción en la realidad carnavalesca y sobre todo, en la literatura carnavalizada.

Si existe un acontecimiento en donde se manifieste lo dialógico es en el suceso del carnaval. Esta instancia, que Bajtín profundizó a partir de sus textos, se define, principalmente, por establecerse en una voz disidente en relación a la cultura oficial que jerarquiza y monotematiza la realidad. El carnaval dispone de la relación entre la cultura popular y la cultura oficial y el diálogo intenso entre estos órdenes. Entonces, la literatura como género secundario o ideológico se carnavaliza y propone una inteligencia profunda que es capaz de mostrar el sentido dialógico de la experiencia vital. El concepto de lo bajo, lo corporal inferior sube a la superficie manifestando una materialidad que altera y

²¹ Julia Kristeva, *Semiótica I*. Madrid: Espiral, 1981, p. 269.

²² Iris Zavala. *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. España, Espasa Calpe, 1981,p27.

problematiza los sistemas abstractos y monológicos, que principalmente, se manifiestan a partir de la instalación del cristianismo y el sistema feudal. Para Kristeva el carnaval es dialógico, “hecho de distancias, relaciones, analogías, oposiciones no excluyentes...” Al interior del carnaval ve que el diálogo implica que “dos textos se alcanzan, se contradicen y se relativizan en él”.²³ Estos textos son la cultura oficial y su edificación ideológica y la cultura (cómica) popular y su cosmovisión de la realidad dialógica. Tal relación puede visualizarse si se caracteriza la *forma* de la literatura volpiana, relacionándola con una literatura carnavalizada, según lo expuesto anteriormente.

Extrapolando el concepto de dialogismo, éste se enriquece aún más cuando se percibe como una forma de conocimiento que interroga a lo monológico en su violencia totalizadora afectando, tanto a la historia literaria como a las verdades últimas de la filosofía. La dialogía, sugiere Zavala: “no rompe simplemente con las interpretaciones tradicionales y canónicas, sino que las altera totalmente. Intenta replantear la manera en que los individuos o las colectividades representan las palabras, utilizan su forma y su sentido, componen su discurso, muestran y ocultan en ellos lo que piensan, dicen y no dicen, y en todo ello dejan una cantidad de huellas verbales- voces- que es necesario descifrar y restituir en la medida de lo posible”.²⁴ Esta propuesta de Zavala, que recoge y enriquece el enunciado bajtiniano, le otorga lo que el dialogismo implica y desea, una comprensión creativa de aceptación y oposición que genere posibilidad de futuro y establezca lo que Bajtín entiende por la no conclusividad. A lo que insta Zavala, a partir del enunciado bajtiniano, es a leer y reconstruir aquellas huellas o voces, que se encuentran al interior del discurso, que no han sido comprendidas o escuchadas y que representan, más allá del sentido omitido o silenciado, una justicia a la realidad.

Kristeva advierte, que a partir de una lectura desde el enunciado bajtiniano, la semiótica literaria puede adoptar una nueva forma de aproximación a los textos. Para ella la lógica implícita en el dialogismo es: “1. Una lógica de distancia y de relación entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa, que indique un devenir – en oposición al

²³ Julia Kristeva. *Semiótica I*. Madrid: Espiral, 1981, p.208.

²⁴ Iris Zavala. *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. p.22.

nivel de continuidad y de sustancia que obedecen a la lógica del ser y que serán designados como monológicos. 2. Una lógica de analogía y de oposición no excluyente, en oposición al nivel de causalidad y de determinación identificante que será designado como monológico. 3. Una lógica de lo “transfinito”, concepto que tomamos de Cantor, y que introduce a partir de la “potencia del continuo” del lenguaje poético (0-2) un segundo principio de formación, a saber: una secuencia poética es “inmediatamente superior” (no deducida causalmente) a todas las secuencias anteriores de la secuencia Aristotélica (científica, monológica, narrativa).”²⁵

El dialogismo se manifestaría básicamente orientado a romper la lógica de causalidad tradicional en la cual la afectación produciría una suerte de determinación sobre la realidad. Por lo tanto, lo dialógico sería lo inanticipable, lo sorpresivo, lo no conclusivo y la no definición científica. De las consideraciones anteriores, que para Kristeva se convierten en una nueva aproximación desde la semiótica hacia los textos, para Zavala constituyen una entrada hacia los textos como entidades culturales. Continuando con la lectura de Kristeva sobre el enunciado bajtiniano relativo a la dialogía, la novela en su calidad de espacio ambivalente se ordena a través de dos principios que son el monológico en donde “cada secuencia siguiente está determinada por la anterior” y el dialógico en la cual se presentan “secuencias transinfinitas inmediatamente superiores a la secuencia causal anterior”.²⁶ Toda lectura dialógica activa las voces que constituyen y dan vida al enunciado. Para Bajtín no hay últimas palabras sino heterogeneidad e infinitud. Zavala en su lectura de las condiciones discursivas de los textos colombianos advierte que un estudio desde la dialogía reconstituiría lo decible pero a la vez se oírían los rumores o murmullos de la formación de los discursos sobre lo *Otro* “en su variedad del estereotipo y lo tópico. Todo giro se activa, y este texto cultural nos hace escuchar las múltiples maneras de hablar de un estado de sociedad que determina las formas de lo aceptable, lo legitimable y lo justificable”.²⁷ Es decir, la comprensión de lo dialógico imprime a los estudios culturales de un oído nuevo capaz de considerar los otros discursos en el discurso, esto es, escuchar más de lo que el propio discurso expone y a la vez, comprender esa realidad silenciada a partir de la

²⁵ Julia Kristeva, *Semiótica I*. p. 200.

²⁶ Kristeva. *Semiótica I*. p.200.

²⁷ Iris Zavala. “Escuchar a Bajtín” en *Bajtín y la Literatura*. Madrid: Visor, 1994. p. 20.

monología.

“Yo creo que la literatura es una forma de explorar el mundo (los misterios íntimos y los públicos) tan válida como la ciencia, la filosofía o las ciencias sociales. Se escribe para rescatar la memoria...y para provocar ese deseo en el lector”²⁸, responde Volpi en una entrevista a propósito del cuestionamiento en su literatura a las “grandes verdades”. En este sentido, sus novelas pueden comprenderse desde la particular lectura que efectúan de la realidad de la experiencia humana y sus lenguajes. Lectura que intenta evidenciar ese territorio monológico sirviéndose de la parodia (y la dialogía que contiene) para relacionarse *deconstructivamente* con los discursos en juego al interior de sus novelas incluyendo al que le es propio, el literario.

La deconstrucción del género literario, en este caso, genera un punto de vista que, subversivo y herético, da cuenta de las implicancias de los discursos y su relación con la verdad, como también de los discursos en relación intensa y recíproca con la experiencia humana y la historia. Las novelas sostienen el apelativo de novelas dialógicas y al mismo tiempo se desarrollan, mediante la potencialidad de tal denominación, hacia la manifestación de un género que incurre en problematizarse. Cada novela explora en la alteración de los géneros que contiene y mediante los diálogos que establecen dichos géneros, cada cual ingresa a la posibilidad de una nueva voz que muestra una historia cruzada por los discursos y sus fallos teniendo siempre como escenario la representación de la experiencia humana.

²⁸ Entrevista en http://www.laprensa.com.bo/fondo_negro/20041017/art01.htm

CAPÍTULO II

EN BUSCA DE KLINGSOR: la subversión de los géneros y el problema de la verdad.

“Una novela en la cual sea imposible conocer la verdad, donde se ha corroído cualquier certidumbre. Alguien habla, eso es todo. Y lo que dice, cuanto sabemos es falso.” (Días de ira de Jorge Volpi)²⁹

El 10 de noviembre de 1989, desde un sanatorio de enfermos mentales ubicado en algún lugar de la República Democrática Alemana, Gustav Links, matemático de la Universidad de Leipzig, firma el prefacio que antecede a lo que será su relato. Esta introducción se inicia con un “Basta de luz” enunciado imperativamente por Hitler para presenciar el espectáculo del film que proyecta las torturas y asesinatos de sus detractores, los mismos que intentaron fallidamente acabar con su vida el 20 de Julio de 1944, cuando se encontraba en la ciudad alemana de Rastenburg.

La fracasada conspiración, a cargo de oficiales del ejército del Reich y algunos civiles, entre los cuales se encontraba Links, comienza a ser castigada en los procesos a los traidores y a sus familias el 7 de agosto del mismo año, en Berlín. El matemático es llamado a declarar el 3 de febrero de 1945 y logra escapar de la tortura y la muerte gracias a la bomba que cae sobre el edificio de la corte quitándole la vida al juez Roland Freisler, encargado de su proceso.

Ya expuesto los hechos que le dan forma tanto a la situación inicial de enunciación que busca el narrador como a los avatares de su relato posterior, Links advierte al lector a que considere los hechos relatados sin perder de vista que son enunciados por un “narrador” afectado por su tiempo, por el azar y la suerte y también sobre las razones que lo llevan a la empresa de su narración que, en principio, es dar cuenta de una “versión” del siglo en relación a “cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia”(19).³⁰

²⁹ J. Volpi/ E.Urroz/I.Padilla. *Tres bosquejos del mal*. México: siglo XXI, 1994.

³⁰ Todas las citas a continuación se refieren a la edición previamente citada y se ha localizado el número de página en el cuerpo mismo de la tesis.

La fidelidad con respecto a los hechos históricos y la acuciosidad con que se explican las teorías de la física moderna y las matemáticas, hacen de *En busca de Klingsor* un territorio particular en cuanto a los géneros históricos y científicos que la cruzan y la potencian. Así, la novela que se “desborda” por sobre los límites de su género interrogando a los que la constituyen en una exigencia de sentidos, propone a su narrador como la conciencia que pone en juego a esas voces exigiéndole a la época una respuesta y un motivo.

La novela que abarca el pasado histórico desde 1905, cuando aparece en la escena mundial la teoría de la Relatividad, hasta 1989, año en que cae el Muro de Berlín (período sobre el cual Links puede testificar), deconstruye, a través de los discursos centrales, como lo son el de la física y el de la Historia, la noción de verdad absoluta que subyace en ellos. La novela de Volpi como género literario que trae para sí otros géneros, deconstruye mediante la parodia la “versión” oficial del texto histórico durante la época de la nueva ciencia y otorga una visión del siglo XX figurada mediante tal deconstrucción.

El siglo XX se define en la novela como el siglo del caos. Esta concepción del tiempo histórico se vincula con una particular lógica del mal que se manifiesta y desarrolla principalmente mediante el cuestionamiento a las nociones de poder, verdad y conocimiento. La experiencia de época caótica que expone la novela, en cuya base se encuentra la relación problemática entre el individuo y su realidad, se relaciona, fundamentalmente, con el tránsito del narrador y de sus personajes, desde un mundo conformado por causas y efectos (modelo newtoniano -aristotélico) hacia la incertidumbre (conocimiento derivado de la física cuántica) que es el ámbito donde le es posible, al individuo, la libertad de su propia voluntad.

La parodia o el diálogo de los géneros

“Cuando nací, - nos dice Links- el mundo era un sitio ordenado, un cosmos serio y meticuloso en el cual los errores- las guerras, el dolor, el miedo- no eran más que lamentables excepciones debidas a la impericia. Mis padres y los padres de mis padres,

creían que la humanidad progresaba linealmente, desde el horror de la edad de las cavernas, hasta la brillantez del futuro, como si la historia no fuese más que un cable tendido entre dos postes de luz o, para utilizar la metáfora que mejor define el siglo XIX, como una vía férrea que une, al fin, dos poblados remotos.” (141)³¹

La literatura volpiana se caracteriza por el diálogo intenso y problemático, como es el caso de *En busca de Klingsor* y *El fin de la locura*, con los discursos o textos de la historia y los de la ciencia, que representan, según estas novelas, un estado impreciso y a veces equívoco en relación a la realidad de la experiencia humana. La preocupación central de la novelística de Volpi está orientada a las historias individuales determinadas por lo histórico y sus discursos, al enclave problemático de su encuentro y las consecuencias sociales de dicha relación.

La historia como así los discursos de la ciencia se transforman en géneros y lenguajes que se retroalimentan con aquella experiencia individual representada al interior de las novelas. En este sentido, permiten visualizar en ellas aquella lucha entre el individuo y los lenguajes, la que cobra consistencia y complejidad a través de la parodia, entendida en este caso, como la plataforma dialógica en donde los lenguajes se activan por oposición, generando la deconstrucción del texto volpiano.

El género histórico y el discurso de la ciencia, en este caso el de la nueva física, son los interlocutores inmediatos de la novela con los cuales establece una posición de diálogo y disidencia. Esta oposición tiene el fin de generar el encuentro entre los géneros y provocar el diálogo necesario para dar cuenta de las relaciones entre el individuo y su mundo. Cabe señalar, que el nexo en donde género literario y género histórico dialogan se produce en el reducto de “literalidad” de ambos y no, precisamente, en el hecho histórico y su verdad, ante lo cual la novela se resiste desde su forma. Pareciera ser que la novelística volpiana estableciera como lo diría Hayden White que “La verdad *del significado no es lo mismo que la verdad del hecho*”³² y que la diferencia entre la existencia de la verdad en los

³¹ Jorge Volpi . *En busca de Klingsor*.

³² Hayden White. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Piados, 2000, p. 48.

hechos y la elaboración del historiador de un lenguaje que es contenido, siempre, en una narración, sería una poética que, entre otras cosas, tributaría de *verdad del significado* al texto histórico y al texto literario.

En busca de Klingsor, que puede comprenderse como una novela histórica o científica, es también una novela de desaprendizaje, de deformación, semejante a la Bildungsroman³³ pero al revés, cuestionando las verdades totales de la historia y sus discursos, entre los cuales se encuentra el científico. En su calidad también de “Experimento mental”³⁴ la novela de Volpi, al dar cabida al género histórico, pareciera también poner en entre dicho aquella vieja resistencia de los historiadores a una determinada corriente narrativa o poética que cruza sus textos, la que eventualmente podría restarle soberanía sobre los territorios de la verdad. La historia parodiada en la novela, entre otras cosas, echa por tierra, por un lado, la deslegitimación de la literatura en la posibilidad de sus alcances epistemológicos y por otro, la antigua circunstancia teórica, que todavía está en su mejor momento y que limita las relaciones entre el género literario, específicamente la novela y el género histórico en cuanto a sus búsquedas específicas de conocimiento sobre la realidad.

Las novelas investigan, no como cualquier otro género, sobre la realidad a través de sí mismas y no radicalizan límites genéricos. A partir de lo anterior emergen las problemáticas hacia la crítica literaria, para su método y su teoría cuando se advierte que tanto el género literario como el género histórico están desarrollándose más allá de sus límites, que son los límites de la tradición discursiva y espontáneamente, el texto histórico se deja ver en su literalidad y la novela vagabundea fuera de su definición hacia la oscuridad de otros textos.

Retomando la cita del historiador Hayden White e incluyendo en esta discusión a Mijail Bajtín, se cree que el “sentido”, pese a su presunta antigua crisis o desaparición, va adquiriendo notoriedad por sobre la noción de verdad y se pasea democratizando los

³³ Aguirre Romero J./ Delgado Batista Yolanda. Entrevista a Jorge Volpi “ Las respuestas absolutas siempre son mentiras”, p. 3.

³⁴ Aguirre Romero J./ Delgado Batista Yolanda. Entrevista a Jorge Volpi “Las respuestas absolutas siempre son mentiras”, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html>

diferentes lenguajes y los géneros discursivos. La novela, como la mejor tentativa de la literatura, se va desapropiando de las definiciones formalistas que la reducen a la simplicidad dicotómica de la ficción (con la verdad como contrapartida) hasta dar cuenta, en algunos casos, mediante el despliegue de lenguajes de la cultura que representan, tanto o más que el género histórico, de una comprensión de la realidad de la experiencia humana.

El diálogo de los géneros o la dialogía en la novela *En Busca de Klingsor* no se resuelve fácilmente en una neutralización de las diferencias, el género histórico como el discurso científico, continúan siendo aquello que los caracteriza. La relación dialógica al interior de la novela interroga precisamente sus particularidades, alumbrando un sentido íntimamente ligado a la realidad como la instalación de verdades totales, que cobra una violenta consistencia en la experiencia del individuo y su relación con los discursos que conforman su mundo y la realidad de la historia.

Volviendo a la novela y su dialogía, para Iris Zavala (y Bajtín y Holquist), la novela “es el antigénero por excelencia y la sitúa (Bajtín) en una perspectiva casi icónica que registra y fija dialógicamente los movimientos históricos. Propone claramente que ésta significa algo más que el género histórico de la preceptiva tradicional; representa (Holquist) la cristalización del horizonte ideológico de un momento histórico en un contexto social específico”.³⁵ *En busca de Klingsor*, sin lugar a dudas, “habla” desde su “anti”género y aporta el conocimiento de su comprensión de un estado de época, que se define, como se ha dicho, en términos de caoticidad e incertidumbre.

Para el historiador Hayden White la novela moderna tiene pretensiones de verdad para la representación de lo social muy semejantes a cualquier historiador, sin embargo, la diferencia estaría según él en lo siguiente: “La cuestión es que la narrativización de la realidad es una ficcionalización en cuanto la narrativización le impone a la realidad la forma y la sustancia del tipo de significado encontrado solo en los relatos. Y en cuanto la historia involucra el relatar, involucra la ficcionalización de los hechos que ha encontrado

³⁵ Iris Zavala. *La posmodernidad y Mijail Bajtín*, p. 61.

en la fase de investigación de sus operaciones”.³⁶ Tal diferenciación entre novela y género histórico, se complejiza al momento de definir la naturaleza de la novela en cuestión, ambas narrativizaciones valdrían para caracterizar la dirección en que *Klingsor* se mueve.

La relación entre el género literario y el género histórico también posee una tradición literaria latinoamericana. Se efectúa un matrimonio, no menos costoso ni menos convencional, entre la imaginación histórica y la imaginación literaria en grandes novelas mexicanas como *Terra Nostra* de Carlos Fuentes y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso,³⁷ en las cuales *En busca de Klingsor* se reconoce, sin embargo, esta última abre o aleja de su camino prefijado a la novela histórica en el énfasis puesto en los textos históricos y su desarticulación y no así en los “hechos” de la historia que, dicho sea de paso, también pone en cuestión.

La novela instala el diálogo de los géneros y posibilita la dialogía que, más allá de orquestar los hechos de una época determinada, interroga a los lenguajes de un momento histórico particular, ante todo, a aquellos que ejercen cierta soberanía sobre un discurso social de suyo inabarcable, y al mismo tiempo, la novela invita a una reflexión ante las actuales condiciones de la novela hispanoamericana que, en algunos casos, apuesta, por decirlo de un mal modo, por el texto literario como artefacto histórico o filosófico, como sería el caso de gran parte de la novelística volpiana.

Las novelas de este escritor demandan al lector el replanteamiento de lo que es el lenguaje literario, dado que invita a recorrer un territorio altamente complejo de experimentación y elaboración de significados en los cuales “existe una (importante) potencialidad de sentido.”³⁸ Esta particular novela de desaprendizaje puede entenderse mejor a través de la posición del autor en relación a la literatura hispanoamericana y en relación a su propia producción, que ha mirado la experiencia social latinoamericana y europea desde los géneros del ensayo y novela, (léase su extenso ensayo *La imaginación y el Poder. Una*

³⁶ Hayden White. *El texto histórico como artefacto literario*. p.55

³⁷ Fernando del Paso. *Noticias del imperio*. Barcelona: Plaza y Janés, 1994/ Carlos Fuentes. *Terra Nostra*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1981.

³⁸ Mijail Bajtín. *Estética de la creación verbal*. p. 368.

historia intelectual de 1968).³⁹

El propósito de investigar, desde el género novelesco, los acontecimientos ocurridos en la Alemania Nazi durante la Segunda Guerra Mundial vinculados a las vicisitudes que implicó el proyecto atómico alemán y la lucha de teorías científicas (Einstein representó uno de los bandos), con el fin de asegurar la posibilidad de la reacción en cadena, se relacionan con esa tendencia volpiana de precisar un tiempo y un espacio desde el cual poder generar una metáfora que explicaría, valga la paradoja, movimientos sociales, culturales e ideológicos, en este caso, del particular siglo XX.

El género desde donde observa Volpi hace posible ver dos cosas, la deconstrucción y la redefinición de los lenguajes desde los que se genera su “metáfora”, esto es, Historia / Ciencia/ Literatura y otra, la inteligencia paródica que hace posible generar dicha metáfora. Tal ejercicio estético tiene forma en la totalidad de novela, como por ejemplo, cuando Links intenta definir la naturaleza del electrón: “Los físicos lo ven, antes que nada, como a un gran criminal. Un sujeto perverso y astuto que, tras haber cometido incontables y atroces delitos, se ha dado a la fuga. Sin duda es un tipo listo, y todos los esfuerzos por localizarlo se estrellan con sus tácticas de evasión: con la preparación de un trapecista , es capaz de saltar de un lado a otro sin que nos demos cuenta; dispara impunemente contra sus enemigos cuando tratan de cercarlo; siempre tiene coartadas que oponer a las investigaciones e incluso se ha llegado a sospechar que no opera sólo, sino en una enorme banda de asaltantes similares a él, o en el mejor de los casos, podría decirse que tiene un problema de personalidad múltiple. No se comporta como una sola persona, sino como una pluralidad de ellas, un enjambre de deseos y apetitos, una nube de emociones violentas que recorre todo el espacio que tiene a su merced, alrededor de su objetivo...”(314). La subversión de los géneros mediante la dialogía de la parodia permite visualizar que la real naturaleza del electrón se vincula con la representación de una verdad imposible para el individuo.

Esta voz del narrador de *Klingsor*, que da cuenta de los sucesos ocurridos y que se relata a

³⁹ Jorge Volpi. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México: Era, 1998.

sí mismo como un personaje más en la diégesis (homodiégesis: Genette),⁴⁰ es la conciencia problemática que sostiene y representa las oposiciones que dan curso a la dialogía de la novela. Esta conciencia “dialogizada” del narrador, manifiesta, como primera oposición o sentido, la deformación de la “verdad” convirtiéndola en el fantasma (Klingsor) de la realidad y el sugerente (mal) sueño de su escritura. Su relato apuesta, por un lado, a una ausencia de “verdad” que altera, entre otras cosas, la lectura de la narración y por otro, el reemplazo de dicha ausencia a través de la “versión” sobre una concatenación (Links= ligazones, conexiones) de hechos.

Dicho de otro modo, a la lectura que insta la novela, utilizando la terminología antes expuesta, es hacia el problema de la verdad histórica destronada por la verdad del significado. Estas condiciones iniciales permite ver en ella, en la novela, una “arquitectura” que se deconstruye en tanto lenguaje literario, asimismo, al discurso de la historia y la ciencia, en cuyas bases habría una “verdad” equivalente a la representación “universal” de la experiencia humana. Aunque la nueva ciencia de cuenta, como punto de llegada de sus teorías, de una verdad relativa o de una imposibilidad de la verdad, igualmente su búsqueda desencadena, en el siglo del caos, el poder que en el escenario de un juego macabro de la teoría correcta cobraría realidad en la explosión nuclear.

En la superficie del problema acerca de la verdad se pasea el mexicano Eloy Urroz, integrante del grupo *crack*, cuando enuncia a propósito de la novela en cuestión: “Eso podrá ser *Klingsor* entre otras cosas: la crítica a la ineptitud y argucia de la ciencia capaz de proclamar un falso “paraíso terrenal”, la añagoza en que cayeron los grandes físicos de la primera mitad del siglo XX- Bohr, Born, Pauli, Plank, Stark, von Lave, Schoringer, Godel, Einstein, Heisenberg, von Neumann- por culpa de quienes detentaron el poder y con el que, queriéndolo o no, coadyuvaron. *En busca de Klingsor*, entonces, puede ser entre otras cosas, una novela científica que no estaría sino desarticulando minuciosamente aquellas estrategias todopoderosas encaminadas a entronizar la ciencia- y el positivismo- como

⁴⁰ Luis Quintana. “Elementos literarios en el universo narrativo de *En busca de Klingsor*” en José Manuel López de Abadía, Félix Jiménez Ramírez, Augusta López Bernasocchi (Editores). *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum, 2004. p. 251.

paradigmas de un mundo virtualmente feliz”.⁴¹

La conciencia del narrador inseminada por géneros diversos, el de la ciencia, el de la historia y el de la propia ficción cuestionada en la “palabra autocrítica”,⁴² provoca que éstos, sobre todo en la relación que efectúan, generen sustratos de sentido y posibilidades de comprensión de la novela y de la época interrogada. Esto, que puede traducirse en la desarticulación de preceptos, de lenguajes y paradigmas sociales, culturales, e ideológicos, también puede ser entendido como la potencialidad de los lenguajes en la generación de un horizonte ideológico, que si bien es cierto, puede finalmente ser caracterizado no a través de los aciertos sino a partir de sus erratas, como es el caso de *Klingsor*.

En el gran-relato de una época, que abarca parte del s. XX, focalizada en el epicentro de la Alemania Nazi se subentienden las “extrañezas” propias de la literatura volpiana que potencian las posibilidades de relectura del pasado y la radical pregunta al futuro, pregunta que emerge grandilocuente desnudando a la historia de los supuestos de sus textos, en un presente en que se “observa” una época desde un lugar y un tiempo ni muy distante ni muy distinto. Volpi/Links cuando decide en 1989 comenzar su relato desde el emblemático manicomio, establece: “A diferencia de otras épocas, la nuestra ha sido decidida con mayor fuerza que nunca por esos guiños, por estas muestras del ingobernable reino del caos. Me propongo contar, pues, la trama del siglo. De mi siglo. Mi versión de cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia. Pero éste es, también, el relato de unas cuantas vidas: la que yo mismo he sufrido a lo largo de más de ochenta años, sí, pero sobre todo las de quienes, otra vez por casualidad estuvieron a mi lado”(21).

La deconstrucción en la novela *En busca de Klingsor*, que se inicia en esa suerte de alieación del lenguaje literario con el género histórico y los discursos de la ciencia movilizandoo la confabulación o el diálogo de sus imaginaciones, se sustenta en la parodia de la novela. Los dispositivos de dicha parodia crean el encuentro problemático de los

⁴¹ Eloy Urroz. *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México: Aldus, 2000. p.243.

⁴² Mijail Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, p.227.

lenguajes, enriqueciéndolos. En consecuencia, sin relativizar los discursos que contiene, la novela los desestabiliza en cuanto supuestos de verdad, creando a su vez la apertura hacia la generación o producción de sentidos, en este caso, relativos a la particular relación entre el individuo con los lenguajes representativos de la realidad social. Tal relación expuesta por la novela plantea, en términos generales, el problema del poder inscrito en la verdad científica como así el problema de la definición de tal verdad, de lo cual la misma ciencia da cuenta: “Godel afirmaba- da cuenta Links- que en cualquier sistema – en cualquier ciencia, en cualquier lengua, en cualquier mente- existen aseveraciones que son ciertas pero que no pueden ser comprobadas. Por más que uno se esfuerce, por más perfecto que sea el sistema que uno haya creado, siempre existirán dentro de él huecos y vacíos indemostrables, argumentos paradójicos que se comportan como termitas y devoran nuestras certezas. Si la teoría de la relatividad de Einstein y la teoría cuántica de Bohr y sus seguidores se habían encargado de demostrar que la física había dejado de ser una ciencia exacta- un compendio de afirmaciones absolutas-, ahora Godel hacía lo mismo con las matemáticas. Nadie estaba a salvo del mundo que comenzaba a ser dominado por la incertidumbre. Gracias a Godel, la verdad se tornó más huidiza y caprichosa que nunca”(110).

En el entendido de que la novela mediante la parodia desarticula mecanismos de poder inscritos en la verdad de los discursos, cabe señalar, que el texto literario no plantea relaciones de violencia de una palabra (discurso) sobre otra, anulando, por ejemplo, la palabra histórica o el lenguaje científico, sino, y sobre todo, la novela se resuelve a modo de verdad de significado en la exposición del fallo y la catástrofe a que lleva la oficialidad y la instalación de todo discurso con carácter de verdad única y universal. La riqueza de esta alianza dialógica de la novela, gracias a la parodia, elabora un mundo que se le resta a la monología. Esa es la estilística y la situación de la novela *En busca de Klingsor*.

Por otro lado, y en este punto nos detendremos un momento, es necesario destacar, que la interdiscursividad literaria presente en la novela hace posible una determinada estética y un marco ético de los cuales la deconstrucción se sirve. La presencia de *Parsifal* de Eschenbach y la ópera de Richard Wagner del mismo nombre, *La Divina Comedia* de

Dante, y, de una manera más tenue *La muerte y la brújula* de Borges, *La Montaña mágica* y el *Doctor Fausto* de Thomas Mann, *El castillo* y *El Proceso* de Kafka, entre otras, representan una tradición del género novelesco en la novela de deformación, que es *Klingsor* y sus presencias organizan un sentido fundamental que tiene relación con cierta lógica relativa al mal y al conocimiento.

Sin duda, la ópera *Parsifal* de Wagner (finalizada en 1882 y basada en *Parzival* de Wolfram von Eichenbach, quien a su vez toma el argumento de antiguas leyendas bretonas), es central para el relato de Links. La trama de la ópera de Wagner se ubica en la montaña de Monsalvat, lugar donde los caballeros del Santo Grial guardan el cáliz sagrado de la última cena. Amfortas, rey de los caballeros, es seducido por Kundry y bajo esta condición el abyecto Klingsor lo ataca dejándole una herida eterna. La profecía de los caballeros sugiere la llegada de un héroe que salvará a su rey y que resulta ser Parsifal, quien en un principio no representa al héroe esperado, aunque posteriormente, logra vencer a Kundry y a Klingsor recuperando la lanza sagrada que éste robó y con la cual hirió a Amfortas. Finalmente, cura de sus heridas al rey de los caballeros estableciendo el orden sagrado. Siguiendo la estructura de la ópera, Gustav Links, va narrando a Francis P. Bacon (homónimo del filósofo renacentista y joven agente de la oficina de Servicios Estratégicos y consultor científico de las fuerzas de ocupación de Estados Unidos en Nuremberg) la trama de ésta, con el objeto de anticiparle posibilidades en su tránsito por las profundidades infernales en busca de Klingsor, que en la novela, es el huidizo y caprichoso asesor científico de Hitler.

Cabe señalar en este punto, que Klingsor o Clinschor, (palabra que no tiene traducción en el actual Alemán) en la novela de Eschenbach, *Parzival* (proveniente de la palabra Persia) es el brujo que se castra a sí mismo, roba el espejo mágico de la reina Secundilla de la India y captura a los héroes en el mundo de la ilusión, *Parzival*, es el “gran tonto” o el “gran loco” y Kundry (Kunde o “mensaje”) es llamada “la sin nombre”. En este sentido, la narración al interior de la narración del relato de Links intenta crear las equivalencias entre los sucesos que vivencia Bacon en la búsqueda de Klingsor como también determinar relaciones entre los personajes, en donde Bacon, sería Parsifal, el mismo Links, Amfortas e Irene (amante

de Bacon y quien lo traiciona), Kundry.

El intertexto de *Parsifal*, al menos en este estudio, está lejos de ser un modelo desde el cual comprender la novela. Lo que adquiere significación en la inclusión directa de la ópera de Wagner por el narrador de *Klingsor* es una posibilidad de *dirección* para los personajes centrales de la novela, es la alternativa textual en la *versión* de Gustav Links o inclusive, su motivo hecho obsesión. Sin embargo, para los intereses de este estudio, tal intertexto, plantea un relato que potencia uno de los motivos importantes de la novela y sobre el cual se volverá luego, esto es, la malignidad.

El narrador, en extenso, precisa la prehistoria de Bacon que comienza por una infancia en que se le revelan, gracias a la fiebre, las complejidades del universo a través de la aritmética. Tal ciencia lo ayuda en la tarea de comprenderse a sí mismo posicionado “en las paradojas, en las anomalías, en el penoso espectro de las probabilidades” (44). Luego, presenta la primera juventud de su personaje central realizando estudios avanzados en matemáticas en la Universidad de Princeton. Allí, Bacon se vincula con los científicos de relevancia mundial para la física moderna como lo fueron Godel, Einstein, Heisenber, Borh, entre otros. Aprende del excéntrico catedrático von Newman la teoría de los juegos ejemplificada por los movimientos estratégicos de Hitler durante la ocupación nazi y se hace partícipe de la *Misión Alsos* que, principalmente, tiene el objetivo de encontrar al brazo derecho de Hitler, Klingsor, el poderoso científico que llevó a cabo las investigaciones científicas que el Fuhrer le encomendaba.

La primera “huella” con que se enfrenta Bacon de tal personaje es la de haber sido *nombrado* por el científico Von Sievers en su testimonio del juicio del 30 de julio de 1946 en el Palacio de Justicia de Nuremberg: “Para que el dinero fuera entregado, cada proyecto contaba con el visto bueno del asesor científico del Fuhrer. Nunca llegué a saber de quien se trataba, pero se murmuraba que era una personalidad reconocida. Un hombre que gozaba del favor de la comunidad científica oculto bajo el nombre clave de Klingsor” (38).

La novela de la novela, o en este caso el testimonio o la versión del matemático que pone a

prueba los supuestos de la verdad histórica y científica, lleva a plantearse la dinámica deconstructiva en una acción doble: la deconstrucción de los textos históricos y científicos a partir de la verdad universal que los organiza y la deconstrucción del propio relato del narrador o metaficción. En la legitimidad (ideológica o social), en la legalidad que hace de un discurso uno y no otro y uno en relación con el otro también, resuena la historia y sus textos, y así se reconoce en *Klingsor*, a través del octogenario Gustav Links, una época desfigurada y nuevamente figurada en su relato, por los campos de concentración, por la manifestación explícita de los desplazamientos más perturbadores del mal, en el cual, la física (cuántica) como ciencia que intenta adentrarse en la insondable materia y en los elusivos entramados de su naturaleza, se anexa parasitariamente a las inabarcables dimensiones del poder. Desde ahí la voz de Links aparece planteando las preguntas iniciales que, por el momento, no tienen más respuestas que las paradojas a la que nos arroja su relato: “¿De verdad me será concedido contemplar el final de un siglo que ha terminado exactamente igual a como empezó? ¿La culminación de estos años de pruebas infructuosas, de este vano simulacro en que hemos crecido, de esta serie de tentativas abortadas? ¿La muerte de este inmenso error que hemos conocido como siglo XX?” (377).

En este sentido, el estado de época, a modo de orden simbólico, interrogado a través del texto de ficción que lo parodia, entre muchas otras cosas, provee o permite un territorio discursivo para dar cuenta de lo que Volpi busca en relación con la época, esto es, precisar el particular silencio de los textos históricos y las contradicciones nefastas de las articulaciones del poder. La parodia que posibilita la experimentación y la búsqueda de sentidos, depende de las aproximaciones lógicas del lector que comparte, como el autor y como su personaje, testigo y juez, los relatos de la historia.

Pero si el nudo inicial es destronar la verdad que alimenta la hegemonía, afán de los discursos, le es propio al narrador comenzar por su propia voz en donde se debaten las oposiciones de los lenguajes que le dan su cualidad y, paradójicamente, su consistencia. Esta arenga de voces en la conciencia de Links y la presencia de otros géneros al interior del género literario, permite precisar los recorridos deconstructivos de la novela que en su tránsito interroga a la época y a la historia de la nueva ciencia en aquello desde donde ésta

intenta erigirse, esto es, la verdad, el poder y el conocimiento.

De la metaficción y el problema de la verdad hacia una teoría del mal

Eloy Urroz en su texto *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*⁴³ (215) sostiene que la novela *En busca de Klingsor* es, entre muchas otras cosas, la puesta en marcha y más aún, la concreción de un afán narrativo extremadamente ambicioso sugerido por un personaje de la novela *Leviatán* de Paul Auster.⁴⁴ En tal hipotética novela histórica titulada “*El gran coloso*” confluirían los textos que dan cuenta de hechos históricos, documentos recabados tras incisivas investigaciones, personajes que fueron personas reales o personajes de otras novelas, todo ello puesto en marcha sobre un territorio ficcional que, a su vez, proveería de situación nuevamente a la historia y le otorgaría la energía de la palabra en el tiempo. El narrador de tal novela se definiría especialmente por la increpación al lector con el fin de crear la complicidad necesaria para instarlo a seguir las vertiginosas dinámicas narrativas:

“As every reader knows, *The New Colossus* is a historical novel, a meticulously researched book set in America between 1876 and 1890, and based on documented, verifiable facts. Most of the characters are people who actually lived at the time, and even when the characters are imaginary, they are not inventions so much as borrowings, figures stolen from the pages of other novels. Otherwise, all the events are true-true in the sense that they follow the historical record-and in those places where the record is unclear, there is no tampering with the laws of probability. Everything is made to seem plausible, matter-of-fact, even banal in the accuracy of its depiction. And yet Sachs continually throws the reader off guard, mixing so many genres and styles to tell his story that the book begins to resemble a pinball machine, a fabulous contraption with blinking lights and ninety-eight different sound effects. From chapter to chapter, he jumps from traditional third-person narrative to first-person diary entries and letters, from chronological charts to small anecdotes, from newspaper articles to essays to dramatic dialogues. It’s a whirlwind

⁴³ Eloy Urroz. *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Volpi*. México: Aldus, 2000

⁴⁴ Paul Auster. *Leviathan*. New York: Penguin Books, 1992.

performance, a marathon sprint from the first line to the last, and whatever you might of the book as a whole, it's impossible not to respect the author's energy, the sheer gustiness of his ambitions".⁴⁵

Tal novela, que sería ciertamente un proceso *colosal* de investigación sobre la realidad histórica y de cuya representación emanarían múltiples géneros o conciencias en relación, pareciera efectivamente ser una caracterización de lo que acontece en la novela *En busca de Klingsor*. La cercanía en los afanes narrativos, establecida por Urroz, entre las novelas de Volpi y Auster, nos acerca a un estudio de la novela del escritor mexicano a partir de su posicionamiento en la "línea dialógica" del género (Bajtín)⁴⁶ sobre todo en cuanto presenta el movimiento de la autoconciencia – la de Links- que pone en entredicho el propio relato ficcional.

Con respecto a lo anterior, Domingo Ródenas, en su ensayo titulado "*La autocrítica de la palabra: acerca de la enunciación en la novela metafictiva*", enuncia que: "la doble línea evolutiva que traza Bajtín no puede menos que recordar las sugerencias de Robert Alter, en su indagación sobre la autoconciencia novelística, acerca de una doble tradición en la novela occidental. Alter además de salir implícitamente al paso de aquellos que tendieron a asociar metaficción y Posmodernismo (...) se refiere a la duplicidad de tradiciones en la que se debate la novela (y conviene entender cualquier narración) desde el Renacimiento: por un lado, la novela realista, cuyo desenvolvimiento se realiza en una confiada inconciencia ontológica; por otro lado, la novela autoconsciente, que se hace cuestión de su estatuto ontológico".⁴⁷ (386) Tal fenómeno que inserto en la novela moderna es también una de las cualidades de la novela dialógica, en este caso revela, siguiendo aún a Bajtín, la "palabra autocrítica", o según Patricia Waugh, la metaficción. Según la autora: "Bajtín se ha referido a este proceso de relativización como el potencial dialógico de la novela. La metaficción simplemente realiza este potencial y al hacerlo enfatiza el modo esencial de todo el lenguaje ficticio. El conflicto de los lenguajes y voces se resuelve aparentemente en la

⁴⁵ Paul Auster. *Leviathan*. P.42.

⁴⁶ Mijail Bajtín. *Problemas de poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

⁴⁷ Domingo Ródenas. "*La autocrítica de la palabra: acerca de la enunciación en la novela metafictiva*" en *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor, 1995.

ficción realista mediante su subordinación a la voz dominante del autor omnisciente, como si fuera un Dios. Las novelas a las cuales Bajtín se refiere como dialógicas se resisten a tal resolución. La metaficción expone y se regocija en la imposibilidad de dicha resolución y así claramente revela la identidad básica de la novela como género.”⁴⁸

Si el afán del personaje de Auster podría ser el de una novela polifónica, sin duda, en la novelística de Volpi, más allá de los afanes narrativos, se nos presenta un juego dialógico activado. Incluyendo el del reto de totalizar, en la creación, la experiencia de la realidad y sus lenguajes y, sosteniendo, la propia novela, sólidamente cualquier vinculación con la dialogía del género, también se visualiza en la voz del narrador la dialogía de la contradicción, la cual energiza el movimiento autocrítico de la ficción.

El problema, de principio, expuesto en *Klingsor* lo es a través del discurso de su narrador, el que más allá de presentar eventualmente dudas sobre la veracidad de los acontecimientos de la historia, recabados e inscritos en la novela, plantea la imposibilidad de verdad de todo relato inclusive en el que efectúa esta sentencia. Esta imposibilidad de verdad señalada por el narrador es desarrollada por él mismo mediante el esclarecimiento de la representación generada a través de una sola conciencia, la del autor, que efectúa la representación de un mundo aparentemente realista que, sin embargo, está comandado por una hegemónica omnisciencia monológica. Así, situado en el motivo aparente de entregar la visión del siglo, niega y oculta la verdad de su propia palabra al, en primer lugar, determinar que todo narrador ofrece una verdad única, porque todo narrador tiene un motivo para narrar y por lo tanto, todos los hombres mienten, como se señala en la novela misma.

Tales aseveraciones adquieren consistencia y sentido en la exposición de las tres “Leyes del Movimiento” que aluden a lo narrativo, a lo criminal y a lo traidor, respectivamente y que anteceden a cada Libro en la novela. Es así como, el narrador que quiere entregar una versión de su siglo, su verdad única, bajo el signo del azar y el caos, utiliza su relato para dar cuenta de una suerte de determinismo narrativo que establece que todo narrador miente,

⁴⁸ Patricia Waugh. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen Inc., 1984. p. 5. (traducción de Manuel Jofré Berríos)

comete crímenes y se convierte, por tanto, en un traidor. Esto que vale tanto para entender la diégesis del relato como para comprender la actitud del narrador con su propia palabra, se convierte en la base dialógica que posibilita el acontecimiento de un narrador que no consiente consigo (ni con su discurso). Las leyes expuestas son el principio de la contradicción del relato y constituyen la lógica necesaria que lo organiza. En este sentido, y como ejemplo, Links somete también a su lector a un juego semejante a la paradoja recurrente de Epiménides, la misma aplicada a Bacon cuando este recibe una nota del científico Johannes Stark que dice: “¡Cuidado! Todos los físicos son mentirosos” (289).

Este proceso complejo, como se ha dicho, puede vincularse con el fenómeno que ya hace bastante tiempo Patricia Waugh bautizó como metaficción y que, en este caso, se explica como la dinámica interna de la novela que da cuenta de una suerte de inteligencia ontológica en donde el relato es autoconsciente e increpa al lector instándolo a ver en él el *artificio* del que se sirve para, finalmente, determinar por un lado, problemáticas relativas a la relación entre la ficción y la realidad y sobre todo, para comprender la dialogía que hace posible, entre otras cosas, una actitud deconstruccionista de los textos de la historia y la ciencia.

El científico que se propone “contar, pues, la trama del siglo” (18), y que resuelve ser historiador y narrador al final de su vida, oscila entre la legitimación –deslegitimación de su relato, cuando niega y afirma a la vez su propia narración, asumiendo en ocasiones la actitud imparcial del guía por los caminos de su versión: “seré un Serenius, un Virgilio ciego y sordo que se compromete, desde ahora , a dirigir los pasos de sus lectores” (24), hasta enunciar la advertencia en torno a la veracidad de los hechos cuando expone: “No puedo decir que todos los hechos que he descrito sean verdaderos – de ahí que los haya denominado hipótesis-, pues lo cierto es que no me tocó presenciarlos”(111).

El relato de Links aparentemente niega, o mejor dicho, el relato es resistente a la posibilidad de una dialogía entendida ésta como la manifestación natural de los lenguajes/conciencias puestos en oposición, que el autor facilitaría a partir del conocimiento profundo de las voces sociales inscritas en los géneros discursivos. La verdad propia, expuesta en la

versión de Links, según la lógica del relato también es una mentira. El motivo explícito del relato del narrador de *Klingsor*, no es, finalmente, dar cuenta de los hechos, o efectuar la sinfonía totalizadora de las voces de su tiempo, sino, el motivo siempre impreciso del narrador, es disentir con su propia palabra, con su relato, poner en problemas a la verdad de los hechos y a las verdades absolutas de la ciencia, para, finalmente, dar con cierta representación coherente a los hechos de su historia. Lo que mejor caracteriza el siglo XX, según Links, es el caos, circunstancia que intenta representar en la lógica de su versión.

Lo anterior, que lleva a considerar a *Klingsor* como una novela dialógica, genera el escenario ficcional en donde el mal recobra presencia y se instala como una inteligencia que organiza el recuento de la experiencia del pasado mediante y gracias a la *versión* de Links. Sólo en tales circunstancias de contradicción el narrador puede efectuar su motivo y vincularse con cierta verdad, es decir, el mal de su época en relación con la experiencia humana y sus discursos. Esa lógica del mal instalada en el relato se da a conocer de manera bastante clara en la introducción a cada Libro de la novela basada en las Leyes del movimiento de la física tradicional de Newton. En el Libro I: "*Leyes del movimiento narrativo*" (25), se da cuenta de los procesos de narrativización y los afanes del autor, en el Libro II titulado "*Leyes del movimiento criminal*"(221), se enuncian las implicancias del crimen y, finalmente, a propósito de las dinámicas de la traición, el Libro III, "*Leyes del movimiento traidor*"(439)

LIBRO I	LIBRO II	LIBRO III
<i>Leyes del movimiento narrativo.</i>	<i>Leyes del movimiento criminal.</i>	<i>Leyes del movimiento traidor.</i>
Ley I: Toda narración ha sido escrita por un narrador.	Ley I: Todo crimen ha sido cometido por un criminal.	Ley I: Todos los hombres son débiles.
Ley II: Todo narrador ofrece una verdad única.	Ley II: Todo crimen es un retrato del criminal.	Ley II: Todos los hombres son mentirosos.
Ley III: Todo narrador tiene un motivo para narrar.	Ley III: Todo criminal tiene un motivo.	Ley III: Todos los hombres son traidores.

Esa experiencia del mal que Gustav Links intenta instalar en su relato dialoga profundamente con los acontecimientos ocurridos durante la Alemania nazi y con el discurso de la ciencia que, a su vez, sirve de base a dichos acontecimientos. El problema inicial comienza con determinar que el relato mismo se adjudicaría esa malignidad en cuanto narración determinada por las leyes del movimiento narrativo en que, en primer lugar, la voz omnisciente de un narrador, ofrece una única verdad teniendo un motivo sobre el cual se insta a sospechar.

Lo anterior adquiere sentido cuando se organizan las leyes a través de las relaciones que la novela misma sugiere. Nuestra hipótesis, en este punto, es mostrar que las leyes se relacionan y evidencian correspondencias, como se puede ver en el esquema anterior, existentes entre narración/ crimen/ traición y, a propósito de la autoría interrogada, las relaciones de semejanza entre narrador/ criminal / traidor. A su vez, las tres leyes de cada movimiento se corresponden y se organizan temáticamente y así tenemos que las primeras leyes de cada movimiento se concentran de preferencia en la noción de poder, las segundas, en cuanto a la noción de verdad y las terceras retoman las anteriores y redefinen el concepto de conocimiento a través de la reflexión del motivo y la traición.

El concepto de verdad es interrogado en el transcurso de las tres leyes que organizan la estructura de la novela mediante su relación con los conceptos de poder y conocimiento.

Estas relaciones que se encuentran en el ámbito de la verdad, que es el ámbito de la experiencia humana representado en la novela, generan la traición y el crimen. Links, que narra desde el conocimiento inconcluso de un tránsito científico, que va desde la noción aristotélica de la realidad física hasta la teoría de la incertidumbre de la física moderna, nos revela la contradicción de un supuesto progreso teórico en relación con el acontecer del mundo. Su discurso que también se rige con aquellas leyes, debe constituirse, por un lado, en la paradoja de la verdad y por otro, en relación a esa paradoja, en la justicia de lo que significa dar cuenta de la versión de su siglo.

Considerando la parodia de la novela y la expresa contradicción en la voz del Links (que representa a su vez y sobre todo una lucha dialógica presente en el relato), se hace posible visualizar en la novela mecanismos deconstruccionistas que interrogan el concepto de verdad mediante tres nociones clave, tanto para la novela misma como para la comprensión de esa parte de la historia del siglo de la cual la novela da cuenta: poder, verdad absoluta y conocimiento. Es a través de ese cuestionamiento que se elabora una filosofía del mal (la misma lógica que Links intenta instalar en su relato) como un concepto- metáfora a través de la cual caracterizar el siglo XX.

La verdad y el poder

La voz del profesor Links, que se sirve del tono científico, a través de hipótesis, leyes, disquisiciones y teorías, lleva al límite el estilo propio del discurso científico al usarlo como medio para explicar y determinar el proceso de creación en lo narrativo. En la Ley I del movimiento narrativo: *“Toda narración ha sido escrita por un narrador”* perteneciente al Primer Libro, se adentra en lo que él denomina la *trampa* efectuada por el autor/escritor que encuentra en los textos literarios su modo operativo al ocultar la voz que da forma al relato. Este engaño consistiría en ocultar al autor, que tras un mundo aparentemente paralelo, crea un escenario en que el lector se adentra sin advertir su voluntad o sus “huellas criminales” y, en consecuencia, todo texto plantea una ideología que le es propia al autor y que representa una conciencia que tiende a monologizar el mundo representado.

En este sentido, el creador tiene plenos poderes sobre su obra, de lo cual se sirve para instalar la ilusión de un orden auto-creado, de un cosmos en el cual pueden encontrarse las leyes de la vida, las certezas y el espejo del mundo, cuando lo cierto es que ese espejo es el autor, su posición y la ideología de su propio lenguaje. En el corolario que secunda a esta ley, Links expone: “Lo único que pretendo es que ustedes -los lectores- 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”(24). En el establecimiento de un *yo soy* en la creación del relato, en la confirmación de la existencia explícita del autor, se devela la conciencia y sus motivaciones o la ausencia de verdad, o dicho de otro modo, la presencia de la verdad trastocada.

En el Libro Segundo se encuentra la Ley I del movimiento criminal: “*Todo crimen ha sido cometido por un criminal*” donde Links vuelve nuevamente a la filosofía de la autoría y su relación con la verdad. Estas aseveraciones, que inicialmente parecieran ser bastante obvias, adquieren complejidad en las posteriores precisiones desde donde, en este caso, aparece definido el crimen como un movimiento que adquiere la energía de una fuerza violenta sobre un cuerpo al que se le resta la misma energía implícita en el movimiento inicial, lo cual sucede en un tiempo y espacio absolutos.

El crimen se anexa a la intensidad del movimiento del criminal, el cual impone el quién, el cómo y el cuándo de su crimen. Links despliega las posibilidades del criminal y amplifica la potencialidad del crimen: “Los seres humanos perseveran en su propio estado, de acuerdo con la inercia de su educación, sus costumbres y su temperamento a menos que sean bruscamente sacudidos por una fuerza extraña. La violencia es la nota dominante en este cambio de estado. Uno, por sí mismo, querría permanecer como está, y sólo la fuerza – física o mental- de otro es capaz de trastornarnos, de enloquecernos, de destruirnos.”(177)

El narrador desarrolla esta ley encallando en una explicación en que tal ley vale tanto para los fusilamientos, los asesinatos, las guerras como para el amor. La circunstancia del criminal es su poder así como el narrador es quien tiene el poder de la narración en la cual inscribe su huella. El que escribe la historia y toma la voz de la verdad única es el que

detenta el poder y, por lo tanto, facilita y otorga a la violencia su alcance destructivo.

La ley I del movimiento traidor expuesta en el Libro Tercero determina que “*Todos los hombres son débiles*” básicamente por el desconocimiento del futuro, la vivencia ilusoria de un presente eterno y el deseo de buscar lo que es incierto. Según esta ley el hombre oculta su debilidad a través de la invención, la imaginación y la creación: “Observamos la realidad como un crimen y, entusiasmados con esta metáfora policíaca, nos lanzamos a resolverlo como si fuese un puzzle de cientos de millones de piezas. El científico y el astrólogo, el chaman y el médico, el espía y el apostador, el amante y el político no son sino variantes, apenas disimuladas del mismo patrón.”(351). Si el crimen existe es porque existe la debilidad y todo poder se genera y materializa a partir de la sublimación de esa debilidad, establece Links.

El débil se transforma en fuerte sólo en el poder (o el crimen) que hace posible la capacidad de predecir el futuro de la conducta ajena (Weber). Para el científico alemán, Hitler no era más que “un visionario: alguien capaz de dirigir a sus semejantes gracias a un don divino- o diabólico- que le permitía ver más lejos que los otros. Ante un hombre así, uno solo tiene dos opciones: huir o callar”(351), ambas opciones seguidas por Links hasta el momento de dar inicio a su relato. Por otro lado, los desplazamientos de ese poder convierten en objeto a la verdad, dicho de otro modo, el poder mantiene relaciones objetuales con la verdad, la dogmatiza, haciendo de ella un centro de violencia: “Toda verdad proclamada es un acto de violencia, una simulación, un engaño” (352).

La verdad única del narrador, que al mismo tiempo es imposible, se cristaliza en la posibilidad del poder y su deducción inmediata, el crimen: “La visión científica del mundo no dice una sola palabra sobre nuestro destino final ni quiere saber nada (¡sólo eso bastaría!) de Dios. ¿De dónde vengo y a dónde voy? ¡la ciencia es incapaz de responderlo!. En cambio, hombres como Jordan (y quizás Heisenberg) pensaban que la física cuántica demostraba nuestra imposibilidad para conocer la realidad...A partir de ahí era la única que podía establecer todos los parámetros de conducta. Esta idea me parece aberrante y creo que conduce a conductas aberrantes..”(279)

En consecuencia, el problema del poder propuesto en la novela se enlaza, en principio, con el no menor problema de la palabra. Según Links, y en cuanto la lógica que establece en que siempre se ofrece una verdad única y siempre se miente en cuanto narrador, en el lenguaje se esconde la alternativa básica de hegemonizar la palabra propia. Cuando el poder toma la palabra se inscribe el crimen como huella de tal acción. Este crimen producto de los desplazamientos del poder, permite la firma del criminal (o el narrador) en su víctima, la que podría comprenderse como el retrato del criminal. Ese retrato es su verdad: “Los físicos tenían su guerra particular, ajena a la de los ejércitos. Cada cual quería ser el primero en producir una bomba atómica: lograrlo implicaba la inmediata derrota del otro bando. Las consecuencias de la explosión era lo de menos: lo importante era dejar a los otros en ridículo. Y así fue. Sólo que por fortuna, y con el perdón del profesor Links, el equipo de Heisenberg fue el perdedor.” (280)

La verdad absoluta y la verdad individual

La verdad, según el relato de Links, tiene una prehistoria avalada por la Ciencia que va desde su universalidad, su indemostrabilidad hasta su relativización. En la Ley II del movimiento narrativo Links establece que “*Todo narrador (que siempre miente) ofrece una verdad única*”, de lo cual se deduce que la verdad es la voz hegemónica o es el poder hecho palabra. La novela nos presenta a Erwin Schrodinger como descubridor de la mecánica ondulatoria desde la cual se desprenden las bases científicas para una teoría de la verdad, en donde un “yo soy lo que veo”(24) permite la manifestación de otra universalidad; el establecimiento de que la verdad sólo está o puede estar en esa relación intensa e incuestionable entre el observador y su objeto. Links visualiza en esta teoría una de las excusas paradigmáticas del poder: “Puedo resultar intolerable, falso, incluso embustero, pero no por voluntad propia sino por una ley física que no puedo sino obedecer. No tengo, entonces, por qué pedir disculpas”. (25).

Es a raíz de la física, que arroja al individuo hacia el principio de incertidumbre, la teoría de la complementariedad y el principio de exclusión, que se suceden leyes que justifican el

crimen. Links a través de Bacon pareciera ser la voz que da cuenta del nexo entre verdad y poder cuando enuncia: “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.../ ¿Ganar? ¿Ganarle a quién? / A mí- dijo pausadamente. A mí”.(328).

La Ley II del movimiento criminal, en donde se establece que “*Todo crimen es un retrato del criminal*”, da cuenta del sello del criminal en su víctima, huella que correspondería a su propia verdad instalada en el mundo. El espejo del criminal es su crimen y las víctimas representan, locuazmente, la imagen del criminal, más allá de sus palabras, en sus heridas. Gustav Links advierte en este sentido: “El auténtico investigador, como el científico, debe leer cuidadosamente los hechos para no dejarse engañar: debe estar preparado para descubrir, en cada caso, los signos que muestran, presuponen o revelan la voluntad del criminal que ha quedado asentada en el mundo”. (179).

En la Ley II del movimiento traidor “*Todos los hombres son mentirosos*”, se enuncia la imposibilidad de verdad para el individuo. Según el Teorema de Godel, la relatividad de Einstein, y la ciencia en general, se confirma que el hombre “es el resultado de una paradoja y de una imposibilidad. Ergo, no deberíamos confiar ni siquiera en nosotros mismos”(352). En este sentido, el individuo por naturaleza traicionaría la verdad al proclamarla en el crimen y el poder, su única alternativa de ser es ser mintiendo. En la imposibilidad de la verdad y en la justificación de su violencia a través de la verdad única, sólo le queda como opción habitar en la mentira. Tal periplo es el resultado concreto de una metafísica del poder y el crimen inscrito en la lógica del mal.

La verdad y el conocimiento

El Libro III expone las relaciones problemáticas que mantiene el individuo con el conocimiento supeditado, este último, a las lógicas del poder. Además de ser un estado transformador, un símil de poder y verdad, la novela precisa que la cualidad esencial del conocimiento, para el científico, es la de concentrar la verdad y permanecer oculto. El

conocimiento – y la verdad y el poder instalados en él- es una ausencia que potencia y genera el mal. La época abordada en la novela pareciera representar ese álgido estado problemático entre la acción del científico y su discurso y el conocimiento huidizo, relación de la cual surgen resultados como el proyecto atómico alemán y su corolario de crímenes y traiciones.

Esta relación marcada por la búsqueda incansable de lo oculto y la justificación absoluta, es lo que define al científico: “La actitud de los científicos alemanes es una paradójica inmersión en los infiernos o, en otro sentido, un regreso a los orígenes de la humanidad. Hace millones de años, en vez de detenerse a contemplar una explosión atómica, un ser humano se hubiese limitado a dibujar bisontes y serpientes en el techo de la caverna al tiempo que cuidaba de esa otra fuente de energía, el fuego, con el mismo celo y la misma reverencia con que ahora vigila los detalles del reactor.” (493). La sed de conocimiento y el juego de quien consigue encontrarlo primero, que como diría Williams Blake, es conducir el arado por sobre los huesos de los muertos, es una definición culminante de la ciencia y el siglo XX. El conocimiento no se construye mediante la acción dialógica del individuo y la realidad, sino, a través de la monología del ganador o el perdedor en relación a dicho conocimiento.

Sirviéndose de la tradición occidental, que vincula el conocimiento al mal, la novela representa el espectáculo de lo humano en una época que determina que el conocimiento se presenta anexado al poder, al progreso y al mismo tiempo a una ética transgredida. El que intenta acceder al conocimiento anexado al poder (a la autoría), en este caso, es un criminal y la devolución de tal conocimiento es la condición de traidor. El motivo del criminal es el conocimiento que le otorgaría poder. La Ley III del movimiento narrativo enuncia que *“Todo narrador tiene un motivo para narrar”*, en este punto, Links establece que siempre existe una “intención” en el acto de narrar, ningún lenguaje es inocente, siempre espera una respuesta y una retribución. Si el narrador, como el criminal, tiene un motivo éste se orienta hacia algún desplazamiento del poder: “Podré facilitarles la tarea afirmando que quiero establecer mi propia versión de los hechos, ofrecer mis conclusiones al mundo o simplemente asentar mi verdad, pero a estas alturas de mi vida – cargo con más de ochenta

años encima – no estoy seguro de que estas razones me satisfagan” (26).

El acto de conocimiento deducible entre la relación del observador (Links) y lo observado (los acontecimientos) se caracterizaría por la lógica del mal que intenta (motivo) instalar en su propio relato. En la Ley III del movimiento criminal, en la cual se establece que “*Todo criminal tiene un motivo*”, Links define al auténtico criminal, aquel que defiende su crimen hasta el fin y no ve en él tal crimen sino un acto supremo de reivindicación y justicia revolucionaria: “El auténtico criminal se considera a sí mismo como un virtuoso y, en cierto sentido, lo es. Robespierre, Hitler o Lenin son sólo los mejores ejemplos de una larga cadena de puros, entre los que no hay que descartar los nombres menos mencionados de Truman, de Mahoma o de varios papas. Estos criminales nunca actúan por maldad, perversidad o ligereza sino- vaya la paradoja – por deber.” (180)

Si la verdad no es posible, sólo queda la autenticidad, la correlación directa entre el narrador y su obra, el criminal y su crimen, entre el traidor y lo traicionado, el motivo que justifica el por qué y que viene dado en la propia acción criminal, que por autenticidad, supuestamente, es depurada. El “motivo” del criminal, su deber, borra en la conciencia del criminal su crimen como tal, la autenticidad se transforma en un deber, la correspondencia lógica entre el motivo, la fuerza y la acción. Si el mal, su propio mal, no existe para el criminal, sino sólo el motivo, el mal se convierte en el síntoma de la locura que se desplaza por sobre el conocimiento, anulándolo y sometiéndolo al motivo del criminal en su crimen. Continúa Links: “Estos hombres lograron una inversión de valores tal que la virtud y el bien, que por naturaleza representan grandes esfuerzos para el ser humano, pasaron a ocupar el sitio que nosotros le concedemos a la aberración. Esta acción, este movimiento, deja de ser egoísta y transforma al criminal en un asceta y a su obra, en un abyecto puritanismo del mal”. (180)

La búsqueda de conocimiento, en este caso, invierte valores, no en un sentido carnavalesco, sino en la perversión de la monología del poder. En consecuencia, este mal carece de conciencia de mal, o dicho de otro modo, para el criminal el mal está fuera de su conciencia, en las otras, en las oposiciones a la instalación de su poder. El mal está en la

víctima que, a través de la huella de su criminal, puede ser absuelta. Si “Dios- nos dice Links- no tiene un motivo para ser bueno, la maldad de Klingsor es gratuita, no tiene motivo. Para el mal es necesaria una lógica y un motivo, en cambio, si pensamos que el mal no tiene fundamento, podemos estar seguros de que nos hallamos frente al horror absoluto: la sinrazón.” (181)

En la Ley III del movimiento traidor en donde se enuncia que “*Todos los hombres son traidores*”, se vincula conocimiento a traición: “Sólo puede convertirse en traidor quien atesora al menos una certeza, al menos una verdad vital y necesaria que por eso debe encargarse se destruir. Su destino es trágico y cruel: es quien rompe los límites de su propio sistema, quien lucha contar sí mismo, quien desafía los principios en los que cree.” Bien podría Links estar describiendo su relación con la ciencia como también la relación que efectúan con ella sus contemporáneos científicos. En el juego del conocimiento algo se traiciona, se destruye o en el mejor de los casos se pierde, la traición de los más importantes científicos alemanes y norteamericanos hace concreción en la coalición con la guerra atómica, con la devastación, la locura y la muerte: “Sólo es un traidor auténtico- dice Links- quien a la postre se autoaniquila”.(353)

Para Mijail Bajtín, a propósito de los alcances de la monología en los ámbitos de la experiencia humana, la mentira “*es la forma de mal más contemporánea y actual que existe. La fenomenología de la mentira. La extraordinaria heterogeneidad y sutileza de sus formas. Causas de su extraordinaria actualización. Filosofía de la mentira. La mentira retórica. La mentira en una imagen artística. La mentira en las formas de seriedad (su fusión con el miedo, la amenaza y la violencia). Todavía no existe una forma de fuerza (poderío, poder) sin un ingrediente necesario de la mentira*”⁴⁹. La novela presenta una correspondencia directa entre el relato de Links, que como narrador siempre miente, y el siglo que aborda. La conciencia expuesta del narrador, es decir, el relato mismo o la novela y, el territorio y el tiempo que abarca la representación de la experiencia del narrador, acerca y caza al lector en el juego de su relato que, aparentemente, supone una huidiza verdad que no es más que una ausencia equivalente- en la novela- a la mentira. Esta última,

⁴⁹ Mijail Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona: Anthropos, 1997.p.146.

en la lógica instalada por el narrador, se presta a la representación del mal de su época.

Síntesis.

Si las obsesiones de la novelística volpiana se remiten a palabras como discurso, verdad, poder y conocimiento, la novela *En busca de Klingsor* cristaliza la elaboración de un proceso en que tales obsesiones determinan la problemática de los lenguajes y su vinculación con la realidad de la experiencia humana. Tal situación, en este estudio, trasunta en la lectura de la novela como una estética de la deconstrucción que potencia la comprensión de las particularidades de una época en relación con los discursos de la ciencia puestos al servicio de las implicancias del poder.

La novela estudiada, desde la deconstrucción que efectúa, hace posible visualizar, por un lado, el género que se sirve del texto histórico como de los discursos de la ciencia para realizar la dialogía de los lenguajes que adquieren, en tal dinámica, de una tonalidad diferente y, por otro, la generación, a través de los sucesos narrados, de una representación de mundo o parodia que primero los interroga en cuanto a las consecuencias de su establecimiento en la realidad (llámese nombrar lo humano y su realidad de época) para luego, otorgarles el desvarío a sus éticas correspondientes. En consecuencia, esta dialogía o motor de la deconstrucción se fecunda en la elaboración y exposición de la voz de un narrador, que pone en cuestión su propia palabra, siendo, finalmente, el relato de la novela. Tal poner en cuestión implica la desestructuración del relato mediante el concepto de verdad. Así, el lector se relaciona con la mentira del narrador que es la puerta de entrada a las virtualidades de su relato.

Esta metaficción o palabra autocrítica al interior de la novela crea las bases para una teoría del mal a través de un proceso complejo que se inicia con el sacrificio de la propia palabra para dar cuenta de un estado de las cosas más allá de la noción de verdad. A través de la mentira la novela elabora sus certezas: “Yo no miro al mundo con mis propios ojos y desde mi interior, sino que yo me miro a mí mismo con los ojos del mundo; estoy poseído por el otro.” (147). La palabra peculiar del narrador que establece de principio la imposibilidad de

verdad aborda el cuestionamiento sobre toda narración y su vinculación con el crimen y la traición.

Hay en la novelística volpiana un afán ciertamente desarticulador de los preceptos del poder, pero eso no basta para hacer de un texto uno deconstructivo. El texto deconstruccionista, que es la novela, experimenta con los lenguajes que contiene en el juego de su dialogía y les posibilita hablar nuevamente. La diégesis le permite la interrogación en cuanto les proporciona humanidad y reflejo. La deconstrucción o el discurso deconstruccionista desde lo literario, en este caso, *En Busca de Klingsor*, establece un recorrido particular, desde la dialogía de los géneros, pasando por la metaficción que sustenta el proceso deconstruccionista, hasta la respuesta de la novela (entiéndase respuesta de la novela como la posibilidad de sentido existente en la comprensión a que abre la deconstrucción). La respuesta se encuentra en la ecuación Holocausto más discurso científico de la física moderna y, a su vez, implica la comprensión de una época desde las relaciones entre poder, verdad y conocimiento.

El estrecho vínculo entre el mal y el conocimiento, proveniente de la tradición literaria, es rescatado nuevamente por Volpi en esta novela. Tal como él mismo lo ha mencionado, en *Klingsor* se efectúa el descenso a los infiernos en busca del conocimiento reconociéndose, fácilmente, el matiz faústico o dantesco que hay en ello. Sin embargo, el mal de *Klingsor* pareciera dar cuenta de sus soportes en las relaciones, como se ha mencionado, entre la verdad (universal), el poder y el conocimiento inscritos en el relato del siglo XX mediante el discurso de la ciencia. El conocimiento en cuanto fin último se desvirtúa en el juego de ganar o perder presente en la novela. En consecuencia, una ciencia supeditada al poder pierde de vista lo propiamente humano y, por lo tanto, el mal emerge como resultado de tal desvinculación para relacionarse luego con la muerte y, sobre todo, con la locura.

Al considerar la novela como un texto que deconstruye a otros se establece también la particularidad proveniente de su género. Mirar por el género literario y hacer deconstrucción establece un juego plagado de peculiaridades. Si la deconstrucción parte de esa cualidad de todo lenguaje de evidenciarse a sí mismo en otro tono y por lo tanto, de

visualizar de esa forma potencialmente a otro, la deconstrucción como dinámica reorganizadora es transgenérica. La literatura puede salvar la contradicción de un lenguaje que deconstruye a otro también en lo que en el lenguaje mismo posee, puesto que en la novela tal contradicción potencia las respuestas, se sirve de ellas para alegorizar con la contradicción de lo humano, como es el caso de *Klingsor*.

CAPÍTULO III

*La inversión de las jerarquías en El FIN DE LA LOCURA.*⁵⁰

“El fin del mundo también es esquizofrenia, fantasía, big crunch hipocondríaco. La conclusión no puede extrañar a nadie: el Senescal no ha hecho otra cosa que buscar, a lo largo de las frases y el delirio, como un Rumpelstiltskin oligofrénico, su identidad, la misma que podrían tener casi todos los personajes Crack: de aquí en adelante su nombre será Caos”. (J. Volpi. “¿Dónde quedó el fin del mundo?” En Manifiesto Crack.)⁵¹

Las estructuras que la crítica deconstructiva intenta dismantelar son, inicialmente, las oposiciones jerárquicas dadas en el lenguaje, vinculadas con dinámicas de ordenamiento que le son propias a la metafísica occidental. Esta supuesta forma del lenguaje implicaría una visión limitada y precaria de la realidad y, en algún momento, esa univocidad de la forma metafísica sería rota por el lenguaje mismo que la contiene y la desarrolla. Derrida plantea la posibilidad de una comprensión del discurso humano mediante la noción de diferencia y la lectura del lenguaje como representación de la vida social y campo de contradicción.

La novela *El fin de la locura* plantea las problemáticas de un mundo constituido mediante la violencia de las oposiciones jerárquicas instaladas en los discursos de la filosofía y la ciencia. En este sentido, gracias a la parodia, en la novela se elabora una lectura sobre dichas oposiciones presentes en los discursos del marxismo y psicoanálisis vinculados al momento álgido del estructuralismo en Francia, específicamente, en la revolución de Mayo del 68. Con lo anterior, se propone evidenciar la problemática relación entre los discursos mencionados y las consecuencias de dicha relación en la particularidad de experiencia humana.

⁵⁰ Este capítulo precisa y desarrolla algunas consideraciones expuestas en el artículo publicado en el Anuario N°6 de la Escuela de Post-grado de la Universidad de Chile: Sara Reinoso Canelo. “*Deconstrucción y parodia a propósito de la novela El fin de la locura de Jorge Volpi*”. Universidad de Chile, 2006.,p. 519-533.

⁵¹ *Manifiesto Crack*. Revista Lateral, Octubre, 1996../ <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrackI.html>

Así como sucede en *En busca de Klingsor* el diálogo establecido entre esta novela y la historia y sus textos establece una literatura que investiga la realidad en el entendido de que ésta se constituye mediante la confluencia entre la experiencia humana y sus discursos. El fenómeno de lo real cristalizado en un estado de época a partir de la novela, supone la presencia de ciertos discursos, específicamente, los de la ciencia y la filosofía que en sus intentos de capturar un conocimiento acerca de la realidad de la experiencia humana exponen los fallos precisamente en el telón de fondo que es el individuo y su circunstancia.

La primera oposición vinculada a la noción de conocimiento, que problematiza la novelística volpiana, es la relación entre el texto histórico y el discurso literario. Según una lectura deconstruccionista concebir el denominado conocimiento histórico es también concebir textualidad. El conocimiento opera y es en y a través de la lengua, entendiendo a ésta como representación de la práctica humana, es así como, la lengua literaria y su historia, implicaría, en un más allá o en un más acá, del “fenómeno peculiar de la literatura”, un enunciado en la cadena abierta de enunciados, como diría M.M. Bajtín en su propuesta de los géneros discursivos.⁵²

En ese sentido, el enunciado, que sería un texto literario, enunciado perteneciente a los géneros secundarios o ideológicos, ha planteado la problemática de su diferencia como también la problemática de su similitud en relación con la noción de textualidad del conocimiento histórico. Paul de Man en su texto *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, plantea lo siguiente: “Si extendiéramos esta noción (historia literaria) más allá de la literatura, ello sólo confirmaría que las bases para el conocimiento histórico no son hechos empíricos sino textos escritos, aún cuando estos textos aparezcan disfrazados de guerra o revolución”.⁵³ En cierta forma lo expresado por el teórico deconstruccionista es la proposición de una plataforma de comprensión sobre la textualidad, punto de mirada que desterritorializaría y desnaturalizaría sus “propios” límites, tanto de lo que entendemos por lengua literaria como lo que consideramos por

⁵² Mijail Bajtín. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.

⁵³ Paul de Man. *Visión y ceguera. Ensayos sobre retórica de la crítica contemporánea*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p.181.

historia.

En esa misma línea, comprender la lengua, según Bajtín, estaría dado en la consideración de los niveles del discurso en el ámbito de la repetibilidad de la lengua (sistema) y el nivel del enunciado irrepetible, en donde: “la lengua, a través del enunciado, se inicia en la totalidad históricamente irrepetible e inconclusa de la logósfera”.⁵⁴ En este sentido, la lengua entendida como representación de la vida en su carácter social e individual, implicaría entender la literatura como una representación, peculiar, del sujeto social. La comprensión activa de la lengua literaria implica el reconocimiento en ella de la lengua que la conforma como también la transformación de esa lengua, que se abriría a la heterogeneidad del diálogo de lenguajes.

El conocimiento histórico en cuyas bases, según Paul de Man, se encuentran textos escritos implica considerar ese diálogo de lenguajes en que la lengua literaria y el texto histórico se vinculan. Tras la des-territorialización de lo literario y del texto histórico como ámbitos cerrados y conclusos la novela volpiana insta a pensarlos como parte de lo que Bajtín denomina la logósfera.⁵⁵ El discurso del texto literario se configura a partir de las representaciones de la realidad que posibilita la lengua, la problemática sería comprender también la lengua como un sistema conformado por matices ideológicos arraigados. Por lo tanto, la lengua es ideológica y quien la individualiza la resemantiza de su propia valoración otorgada por el punto de vista, el cual es cronotópico, según Bajtín.⁵⁶

A partir de lo dicho antes, la novelística volpiana plantea un segundo problema, el de su lectura. Profundas y severas, las novelas demandan al lector el ingreso a su universo de géneros con el agregado de perplejidad y el imperativo de una devolución: la comprensión de la parodia. Tal comprensión comienza por aquello que ésta ilumina; la relación intensa entre la revolución del 68 en París y los discursos ideológicos del marxismo y el psicoanálisis sobre todo en cuanto a los efectos de dicha relación en la representación de la experiencia humana. La hipótesis de este estudio sobre la novela *El fin de la locura* no es

⁵⁴ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, p.356.

⁵⁵ Bajtín. Op.cit. p.356.

⁵⁶ Bajtín. Op.cit. p.356.

determinar mediante un punto de vista deconstructivo las oposiciones jerárquicas inscritas subrepticamente en el relato, sino precisar y presenciar que la propia novela aborda tales oposiciones para dar cuenta de su lectura sobre un momento particular de la realidad del siglo XX.

En su libro *Sobre la deconstrucción*, Jonathan Culler propone la siguiente modalidad de lectura crítica sobre los textos literarios: “Las lecturas más poderosas y adecuadas de las obras literarias pueden ser aquellas que las consideran actos filosóficos desentrañando las implicaciones de sus contactos con las oposiciones filosóficas que las dotan de base”.⁵⁷ La comprensión creativa de un lenguaje literario, entonces, puede ser el resultado de ese “desentrañamiento” al que alude Culler, en que la obra se presta a la deconstrucción, es decir, la obra misma ofrece la posibilidad de encontrar sus contactos con un lenguaje filosófico erigido en oposiciones jerárquicas, para admitir finalmente, según la lectura que se hace de ella, su carácter inconcluso, es decir, el lenguaje literario como campo estético, pero también y por lo mismo, como diálogo de conciencias. Visto de esta manera, la comprensión a partir de la lengua literaria como acto filosófico, instalaría una “lucha dialógica” de conciencias en la obra; oposición y aceptación se vincularían con el enriquecimiento de dicha comprensión entendida de igual manera como un texto en diálogo.

Pero, en este caso, la comprensión de la novela de Volpi, alimentada por la crítica deconstructiva, plantea la problemática de ver en ella un discurso deconstruccionista desde lo literario. Esto trae consigo particulares implicancias. En primer lugar visualizar la dinámica y potencia deconstructiva en la parodia de los géneros, y segundo, determinar que la presencia dialógica inscrita en tal parodia permite evidenciar el funcionamiento profundo de los lenguajes que, en el caso de *El fin de la locura*, nos lleva a las oposiciones jerárquicas instaladas en términos de consecuencia en la conciencia del narrador. Si Derrida expone en el artículo “La escritura y la diferencia” el imperativo de la deconstrucción sobre los textos, que es “mostrar (en los textos) cómo anula la filosofía que expresa, o las

⁵⁷ Jonathan Culler. “Deconstruction” en *On Deconstrucción. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982. p.189.

oposiciones jerárquicas sobre las que se basa, y esto identificando en el texto las operaciones retóricas que dan lugar a la supuesta base de argumentación, el concepto clave o premisa”⁵⁸, la novela de Volpi focaliza e integra los textos a deconstruir mediante un fondo paródico que les devuelve su retórica con el ingrediente anexo de sus fallos.

Por lo tanto, el desarrollo de la hipótesis antes mencionada podría ser precisada en comprender, primero, que la novela entendida como acto filosófico está basada en oposiciones jerárquicas que estarían vinculadas, en primera instancia, con las que expresamente el texto plantea; esto es, marxismo y psicoanálisis; luego, que la huella o implicancia de esas oposiciones se desplegarían al interior del personaje central constituyéndolo como un sujeto enloquecido y campo de disyunción entre lo social y lo individual. Como resultado de ese juego de opuestos la novela deconstruye y se deconstruye en los discursos que la organizan mediante la parodia entendida, en primera instancia, como el mecanismo que genera un revés del texto histórico y como una escritura disidente que dialoga con una apuesta filosófica instalada expresamente en la novela.

La parodia como inversión de jerarquía

Según Derrida: “En una oposición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica de términos contrapuestos sino una violencia jerárquica. Uno de los términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc), ocupa la posición dominante. Deconstruir la oposición es ante todo, en un momento dado, invertir la jerarquía”.⁵⁹ La oposición jerárquica, entonces, implica una relación de dominación y de violencia, en cuya dinámica, la noción de diferencia se desplaza o desaparece. En ese sentido, la deconstrucción implicaría hacer evidente la circunstancia ideológica en el lenguaje gracias al lenguaje mismo en la dinámica que le subyace.

En la novela de Volpi se narra el tránsito del psicoanalista mexicano Aníbal Quevedo que despierta en una habitación de hotel en París durante mayo del 68. Un “Basta de ruido”

⁵⁸ Derrida, Jacques. “Structure, Sing and Play en the Discourse of the Human Sciences” en *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978, p.80.

⁵⁹ Culler, Jonathan. “Deconstruction” en *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. p.79.

(p.19),⁶⁰ enunciado que delimita el punto de partida de los acontecimientos narrados, es una respuesta al ruido de la revolución, que es también el grito proveniente del mundo; esto es, el lenguaje de la locura. La ausencia y la búsqueda de silencio da lugar a la contradictoria certeza en el protagonista de haber perdido la razón. En el instante en que esto ocurre, las evocaciones fortuitas e inconexas aún, que indican la intuición de un pasado cuerdo, dan presencia al deseo intranquilo de diseñarse el caótico acontecimiento del presente, como así, el paso urgente a la reconstitución de la memoria que tiene como único referente posible el presente del tiempo enloquecido o la revolución. La francesa Claire, musa desquiciada, hace su aparición en la vida de Quevedo en la primera salida al mundo de éste. Como una alucinación, la también amante tormentosa de Lacan, encarna la revuelta y la locura. Es quien le otorga a Quevedo la posibilidad de ingreso a ese mundo al revés que es la revolución y el amor. Para el protagonista existe sólo la opción de seguirla como cláusula vital y de amarla en la potencialidad de sus variadas ausencias, sin embargo, la fantasmal Claire no se deja alcanzar. El tránsito también delirante de Aníbal Quevedo estará siempre enfatizado como una cuestión de amor, de amor a lo Lacan, en que “Amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere” (p.17).

La historia de amor, que es la historia de los desencuentros, es lo que da curso al deambular de Quevedo por el mundo. La búsqueda del amor lo llevará a involucrarse con los más influyentes personajes, históricamente reconocidos, que dieron a luz los lineamientos ideológicos y filosóficos del siglo XX y en quienes busca las posibilidades de restitución y ordenamiento de su mundo; de su lenguaje y su realidad. Es así como, el personaje central dialoga con las conciencias de un chamánico Jacques Lacan, un escindido y torturado Louis Althusser, un evasivo Michel Foucault, y un taciturno Roland Barthes, entre otros. Quevedo va delineándose como un sujeto en plena crisis, inconcluso y contradictorio, la búsqueda del amor o su deseo lo enfrenta al diálogo con discursos que se entrecruzan y chocan en él y que le llevan, en esa multiplicidad de voces, a no consentir consigo y tampoco con el mundo. En este sentido, Aníbal no representa un sujeto metafísico; su experiencia se opone a la conciencia cerrada y transparente y por tanto, es

⁶⁰ Todas las citas de *El fin de la locura* se refieren a la edición anteriormente citada, y sus números de página han sido incorporados al cuerpo de la tesis.

incapaz de determinar el estado de su propia conciencia cuando ésta se enfrenta, sin ingresar aún, a la explanada de la revolución. Su tragedia consiste en la ausencia de coherencia entre él y el mundo: “La guerra civil en París ? No era yo quien deliraba, sino el mundo” (p.27).

En primer lugar, la novela juega a la resistencia de su autodefinición. La conciencia implícita en el texto da cuenta de sus propios márgenes que estarían dados en la oposición ficción –realidad. A propósito, Hillis Miller, en su artículo “El crítico como huésped”, escribe: “Si la literatura permaneciera a gusto dentro de su propia autodefinición, podría estudiarse, de conformidad, con métodos que fuesen científicos antes que históricos. Estamos obligados a ceñirnos a la historia cuando ya este no es el caso, cuando la entidad pone constantemente en entredicho su propia condición ontológica” (p.182). Siguiendo a Miller y considerando la apuesta del texto, la novela no estaría a gusto dentro de su propia autodefinición, por cuanto hace explícita una reflexión acerca de su material en una inicial advertencia: “Este libro es una obra de ficción. Cualquier semejanza con la realidad es culpa de esta última” (p.10). Esta paradójica propuesta de lectura, que remeda la clásica aseveración de la oposición realidad –ficción, consistente en resguardar la integridad del autor y adquiere, en el desarrollo de la novela, entonaciones irónicas.

La novela se presenta como el enunciado a modo de umbral a partir del cual se manifestaría el mundo representado como idéntico a sí mismo, sin embargo, se evidencia que la ficción, como género discursivo complejo y de posibilidad estética, se genera a partir de los lenguajes que no son ficcionales, esto es de los lenguajes de la realidad. Volviendo a la apuesta inicial de suponer críticamente que ficción y realidad son textos escritos, (incluyendo la crítica que se hace de ellos) y que la novela se plantea irónicamente como semejante a sí misma, esto es ficcional, en el fondo también es una propuesta de que ambos textos son ficción o representación. La mimesis es una mimesis del hombre en acción de conocimiento, pero este conocimiento es discurso y precisamente esa condición es puesta en jaque por la novela.

Por otro lado, es culpable el texto histórico por la semejanza que hay entre él y la ficción.

La culpa enunciaría, nuevamente, la oposición jerárquica en donde el texto histórico se superpone al texto de ficción. Que el texto histórico genere ficción es un acto que implica culpabilidad, esto es, la realidad éticamente por sobre el texto escrito. Sin embargo, la ironía dada en la novela, que enriquece el texto literario convirtiéndolo en parodia y que enriquece el texto histórico parodiado, resuelve esta supuesta anulación de la filosofía que el lenguaje de la novela expresa, invirtiendo en la parodia, esa jerarquía. El texto literario no cesa de dialogar con el texto histórico como tampoco con la filosofía en que ese texto histórico se fundamenta. Ese diálogo implica toda reformulación al interior de la novela, la define, al menos, en esta ocasión.

Psicoanálisis “o” Marxismo

En ese diálogo de la novela con los acontecimientos históricos narrados se define una escritura disidente y paródica que intenta mostrar la oposición ideológica organizada a partir de la contraposición explícita entre el psicoanálisis y la filosofía marxista. Ambos edificios ideológicos se ideologizan aún más en la representación que se realiza a partir de los personajes de Lacan y Althusser. Éstos, como últimos herederos del impulso de carácter científico de Freud y Marx, representan tanto la búsqueda de la verdad del sujeto como la aporía con la que se enfrenta el narrador. En la novela los afanes de Lacan y Althusser se ven sobrepasadas por la refutación de ese mismo sujeto que se intenta capturar como de la realidad heterogénea que ese sujeto constituye a través de su lengua y de su historia.

El filósofo y el científico potencian el acontecer de Aníbal Quevedo. Lacan como “el amo de su deseo”, y por tanto, el amo por definición, desarrolla la parodia del discurso psicoanalítico. Considerado por el propio narrador un chamán o semidios, que asume, conoce y elabora un sujeto del inconsciente (de cuya explanada conoce y explora científicamente el mapa del lenguaje), es quien lleva a la experimentación de una nueva vida psíquica a Quevedo, que encontrándose, según él mismo, entre la sanidad y la locura, desesperadamente escapa a una librería a comprar uno de los textos del doctor. La alucinación y la locura se instalan a partir del descubrimiento de la excéntrica lengua del maestro: “Había aprendido a hablar de nuevo: todo estaba por descubrir. Gracias a él las

palabras adquirirían otro sentido; era necesario olvidar los viejos significados y aprender las sutilezas que introducía en cada frase, en cada sílaba, en cada letra. En vez de renovar el psicoanálisis, Lacan volvía a nombrar todas las cosas: era un verdadero creador del idioma. Tal como anunciaba su proyecto, al final pude comprobar que el inconsciente en realidad estaba estructurado como un lenguaje, cuyos significantes y significados se unían por casualidad como dos solitarios que se encuentran en un bar y deciden pasar la noche juntos” (p.36). El lenguaje que le posibilitaría un acercamiento a la cura y un alejamiento de la enajenación, contrariamente, se convierte en el impulso para la experimentación en la inmersión en sí mismo y el paso obligado a la locura y sus mansiones del deseo.

De este modo, Quevedo comienza a narrar su peculiar tránsito por los estadios de lo imaginario, lo simbólico y lo real. La extraña narración se convierte en una suerte de bitácora que reproduce el material teórico de Lacan: “¿Se acuerdan de la miserable criatura que se arrastraba por el suelo? Pues heme aquí de nuevo, sometido a otra de las infamias que Lacan me ha preparado. Si antes me convirtió en prisionero de los espejos y del lenguaje, ahora me reserva una sorpresa aún más ingrata. Apartado de la seguridad del útero, al menos tenía el consuelo de que mi madre siempre estaría dispuesta a satisfacer mis deseos: su presencia constituía mi única certeza” (p.75). De su viaje por los entramados de su origen, Aníbal regresa aún más vinculado a la idea de pertenecer a la revolución, en este sentido, entre ser un caballero andante y un revolucionario la novela no plantea diferencias sino semejanzas. Habiendo pasado por el umbral de la locura y la revolución sale al mundo enloquecido y toda batalla en esa revolución tiene como norte ser digno de amor: “Tenía la obligación de seguir adelante, de proseguir su lucha, de vengarla. Se lo había prometido. Lo haría por ella. Lo haría por Claire” (123).

Margarite, paciente y musa inicial del doctor, es aquella que gracias a su enfermedad le permite continuar desarrollando las bases de su discurso acerca del inconsciente. Esta nueva “Dora” (recordar la paciente predilecta de Freud llamada Dora) irrumpe en defensa propia para establecer las evidencias del abuso a que fue sometida en nombre de los textos fundamentales de Lacan los cuales, establece Margarite, no corresponden a la realidad de su caso. La acusación radica en no haber precisado su verdad en favor del

método de análisis que el doctor intentaba corroborar: “Debí permanecer a su merced, atrapada en los perversos mecanismos de la sanidad mental. 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 un dictador más represivo: me saqueó, me vejó, me anuló y luego me inventó una historia” (46). La retórica del inconsciente de Margarite no es la misma definida en lo “inconsciente” lacaniano.

El marxismo encuentra condensación en la bipolaridad del filósofo Althusser. Este representa la gran disyuntiva entre la acción y la no acción y tras sus periódicas reclusiones en sanatorios franceses para una y otra vez volver a la tarea intelectual efectuada en su casa de Ulm, es también en sí mismo la oscilación conflictiva entre el yo y lo otro. Desde ahí emerge su locura como la locura del mundo que vivencia Quevedo: “El infeliz ni siquiera está al tanto de que la revolución ha terminado. Cuando se inició el movimiento, él prefirió guarecerse en esta clínica, pretextando una psicosis. 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 no le concierne. Su desequilibrio le concedió la excusa perfecta. Lo peor es que, en contra de lo que se 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 á rien!” (p.124).

Es así como, la parodia entrega la contradicción ideológica entre marxismo y psicoanálisis. Lacan y Althusser representan una suerte de bipolaridad o enfermedad de la época en la cual las búsquedas en el yo y lo otro adquieren el carácter de desencuentro entre la verdad y la realidad. De este modo, la novela entrega las oposiciones jerárquicas instaladas en los discursos mencionados y proyectadas a la realidad del mundo representado, donde oposiciones como el yo y lo otro, consciente e inconsciente, historia y sujeto, verdad y ficción, historia y lenguaje, determinan tanto la revolución como la locura y la división del mundo: “Los marxistas- da cuenta Quevedo- siempre han despreciado el psicoanálisis. No sé si también los psicoanalistas repudian el marxismo, pero en cualquier caso nunca han

demostrado un particular interés por la lucha de clases... Aun cuando Marx y Freud construyeron dos de los sistemas ideológicos que más influencia han tenido en el siglo XX, sus seguidores han mantenido una secreta rivalidad desde sus inicios y, pese a encarar problemas semejantes, no han conseguido verse con buenos ojos... Quizá no exista mejor ejemplo de esta fractura que la relación sostenida entre Louis Althusser y Jaques Lacan. Borrando las coincidencias que hubiesen podido aproximarlos, a la postre nunca lograron entenderse. Muy a su pesar, Althusser no deja de reproducir los caprichos propios del insano, mientras Lacan asumía en todo momento la oprobiosa superioridad del analista” (p.122).

Derrida, a propósito de esta relación y de sus efectos, plantea en su texto *Espectros de Marx*⁶¹ lo siguiente: “Nuestra aporía proviene, aquí, de que ya no hay nombre ni teleología para determinar el impacto marxista ni su campo. Freud, por su parte, creía saber lo que es el hombre y su narcisismo. El impacto marxista es tanto la proyectada unidad, en una forma a veces mesiánica o escatológica, de un pensamiento y de un movimiento obrero, como también la historia del mundo totalitario (nazismo y fascismo incluidos, inseparables adversarios del totalitarismo estaliniano). Ésta es, quizá, para el hombre la herida más profunda, en el cuerpo de su historia y en la historia de su concepto, más traumatizante incluso que la lesión “psicológica” producida bajo el impacto del psicoanálisis, la tercera y más grave según Freud”. Ambos sistemas ideológicos son pensados como impactos determinantes y presentes a modo de hitos en el texto histórico, como así, en el individuo, en ese sentido, la evolución del conocimiento histórico traería consigo lenguajes que implicarían una comprensión otorgada por las múltiples lecturas que esos hitos generan. La lengua literaria, en este caso la novela de Volpi, significaría una de las posibilidades de lectura de aquello que no cesa de escribirse como diría el psicoanalista Jacques Lacan; un síntoma en el lenguaje que aún se resiente de historia.

La parodia como diferencia

Althusser, en su texto *La revolución teórica de Marx* expone: “Debemos afirmar que Marx

⁶¹ Derrida, Jaques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995.,p.114.

ha fundado una ciencia: la ciencia de la historia de las “formaciones sociales”, para precisar diría que Marx abrió un nuevo “continente” al conocimiento científico: aquél de la historia, del mismo modo como Tales abrió un nuevo “continente” de las matemáticas al conocimiento científico, y como Galileo abrió el “continente “de la naturaleza física al conocimiento científico”.⁶² Es decir, un discurso parodiado en el texto se plantea como el continente de la historia que descubre Marx, que es en términos precisos, el continente de la ciencia histórica. En ese sentido, el objeto de estudio, no es el hombre sino la historia o el deseo de habitar en esa historia, es decir, la supremacía del continente sobre el contenido o el mega-relato del viaje que no determina al sujeto ni lo hace coincidente consigo mismo. Más aún, el filósofo marxista plantea: “Filosofar es volver a comenzar por nuestra cuenta la odisea crítica del joven Marx, atravesar la capa de ilusiones que nos oculta lo real y tocar la única tierra natal: la de la historia, para encontrar en ella, al fin, el reposo de la realidad y de la ciencia reconciliadas gracias a la perpetua vigilancia crítica. En esta lectura, deja de existir el problema de la historia de la filosofía: ¿cómo podría existir una historia de fantasmas disipados, una historia de tinieblas atravesadas? Sólo existe una historia de lo real, que puede producir sordamente en quien duerme incoherencias soñadas, sin que jamás estos sueños, anclados en la sola continuidad de esta profundidad, puedan componer de derecho el continente de una historia”.⁶³

En ese sentido, Althusser propone una filosofía ansiosa de historia. Esta última implicaría un reposo, un descanso para el individuo en la historia entendida como verdad. Lo que no es historia, esto es, verdad, quedaría relegado a las tinieblas de lo otro. La novela mediante la parodia sería la respuesta al afán totalizante instalado en la captura de la historia como ámbito de todo sentido y, en cuanto al psicoanálisis, como discurso que erige al lenguaje como continente que sostiene al sujeto y como ámbito de la verdad. La novela en su apuesta deconstructiva resuelve esa dicotomía, porque el texto literario textualiza a ambos y con ello les otorga sentido en la diferencia bajo las metáforas manifiestas de la revolución (marxismo) y del amor (psicoanálisis).

⁶²Louis Althusser. *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI, 1967, p. 11.

⁶³ Louis Althusser. *Op.cit.* p.21

Si marxismo y psicoanálisis representan en la novela los discursos ideológicos en contradicción, las oposiciones jerárquicas que trasuntan de tal contradicción se relacionan con la tensión entre el yo y lo otro, entre conciencia e inconsciencia, entre la acción y la inacción, entre el progreso y la inmovilidad, entre historia como verdad y discurso como ficción. Los fallos, que en el fondo radican en la frustración de estos discursos como sistemas totalizadores de la experiencia humana, se iluminan en la experiencia del narrador que reviste tal contradicción. A partir de los personajes de la contradicción inicial, Lacan y Althusser, se desencadena en la novela el diálogo de estos discursos a los cuales se les confiere un encuentro y, por tanto, una resolución en la parodia. Tal resolución radica en hacer explícita las consecuencias de esos lenguajes en la conformación del mundo del narrador el cual sigue los caminos que esos lenguajes le enseñan para transitar, en consecuencia, en las oposiciones jerárquicas mencionadas antes. Las oposiciones se definen por sus diferencias y por las consecuencias en el mundo narrado. Es así como, la inversión jerárquica se suscribe a una nueva posibilidad de lectura, en donde la historia privada entendida como un discurso de la experiencia humana emerge por sobre el discurso totalizante, que sería el analítico y el filosófico. Esta historia privada expuesta como enunciado de lo cotidiano les otorga a los mega-discursos la contradicción necesaria para acceder al mundo paródico (que la novela enseña), mundo que por un lado posibilita el acceso a la suspensión de las oposiciones y, a su vez, otorga un sentido nuevo, esto es, la respuesta de la novela o la inversión de la jerarquía.

Esa inversión que encuentra su energía en la parodia de la novela se vincula con la exposición de los fallos de los discursos, pero, fundamentalmente, con la lectura de la novela sobre la realidad de un momento histórico determinado, en este caso, la revolución del 68 en París desde la mirada latinoamericana. Es así como, la parodia de la novela da cuenta de los impactos sociales de la ciencia y la filosofía. Tal impacto radica en la generación de un sujeto discursivo, en la idea de un sujeto que en el fondo es el que representa el psicoanalista mexicano Aníbal Quevedo y que se caracteriza por la dislocación y la disyunción provocada por los discursos mencionados. El fin de la revolución, instancia que acoge a los discursos del marxismo y psicoanálisis estructuralista, le significa al sujeto la muerte como sujeto de revolución que tras el proceso de

desvinculación con aquella sólo le resta la posibilidad de utopía. Marxismo y psicoanálisis, ambos textos representativos de la historia social y de la historia individual, entre los cuales la brecha estaría más relacionada con un determinado tono, acceden al abandono de una oposición cercada para someterse a las dinámicas dialógicas que cruzan al sujeto. El continente de la historia y el continente del lenguaje son la plataforma multiforme del sujeto el cual las reorganiza a partir de su propia sintaxis que devuelve a modo de experiencia humana a ambos discursos.

Bajo las diferencias que se establecen en relación con el objeto del discurso filosófico y el objeto del discurso analítico, que es la historia y el sujeto de esa historia, respectivamente, la novela plantea un desplazamiento hacia la oposición más profunda que sería el yo y lo otro. El inicio del relato da cuenta de ello cuando el psicoanalista despierta por el ruido de la revolución que le permite la experiencia de la alteridad; tiempo y espacio que rechaza, en primera instancia, con un “basta de ruido”. Los límites de la conciencia del narrador se ponen en riesgo en tal polaridad y el riesgo es la pérdida de la razón. Contemplar la revolución es ante todo contemplarse en esa alteridad. En ese sentido, la noción de revolución implicaría el punto de encuentro de los contrarios. Entre la ilusión del yo y la alteridad de lo otro, se encuentra la circunstancia en que la conciencia de lo uno se desplaza hacia lo otro situándose en el margen peligroso, que más acá de la locura, podría entenderse como la apertura a otra lógica que conformaría dicha conciencia.

En relación con lo anterior, el texto de Volpi, a través de los mecanismos paródicos, establece una crítica al sentido revolucionario perteneciente al texto histórico. Es una respuesta estética y ética a la locura política de un tiempo determinado, no precisamente a la noción de revolución sino a temáticas centrales de determinados textos históricos, en este caso, como se ha dicho, a la revolución y sus efectos: “Un instinto prehistórico me animó a encabezar la batalla y de pronto me trasmuté en un guerrero antiguo, en un caballero andante, en un mártir, en un suicida” (p.105). Así registra Aníbal Quevedo su ingreso a la circunstancia revolucionaria que se instala en una poderosa pulsión de muerte. A esa lógica de muerte y locura se adscribe el protagonista. Accede al mundo al revés donde lo uno se convierte en alteridad, en dislocación. La revolución planteada en la novela se vincula con

los ámbitos primitivos del sujeto que se enajena. En este sentido, la problemática del amor es análoga a la de revolución, ambas son vinculadas por la locura, y es a dicha ecuación a la que el texto apuesta en una posibilidad de lectura que invierte la oposición: “La cárcel, como la locura, es una lente de aumento; reproduce y magnifica las taras de la normalidad” (p.426). Así como el amor, la revolución es la puesta en jaque a la estructura y a su centro organizador. Los lenguajes excéntricos o de la locura evidencian también el centro. La novela también plantea la extraposición como un nuevo punto de vista que otorga sentidos diferentes frente a lo contemplado.

Asimismo, en la oportunidad que permite esa extraposición, *El fin de la locura*, título y enunciado, propone también el ámbito del duelo. Durante esa circunstancia, en que según Derrida es el momento de “ontologizar restos”⁶⁴ los personajes de la novela continúan vinculados a la revolución aún cuando esta ha finalizado. Esa locura les otorga una lógica diferente, un fuera de sí que justifica la realidad en relación a un sentido, es decir, en el momento de la revolución es posible, como menciona Althusser en el texto citado más arriba, encontrar la verdad, esto es, la supuesta experiencia de habitar en la historia. Pero esa historia, según la novela es incapturable, obedece a los ritmos de la realidad y no al habitante de ésta. Cuando la revolución acaba en París el fin se define como sigue: “Estábamos muertos. Decapitados por la derrota, de la noche a la mañana habíamos dejado de existir; no sólo fuimos diezmados, sino sancionados con una pena más dolorosa que la cárcel y el exilio: la indiferencia. Borradas las pintas 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 lo adoquines. De vuelta a la normalidad, 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” (p.122).

El no pertenecer a las fuerzas centrífugas de la revolución, el no tocar la historia, implica la muerte. Es así como, la aparente ilusión de normalidad se acerca al espectro de la historia.

⁶⁴ Jaques Derrida. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1998.p.23.

En este sentido, se perciben dos ámbitos; el de la historia entendida como revolución y el ámbito que genera el sujeto a nivel de experiencia de esa historia. Al inicio de la novela encontramos un protagonista que rechaza fuertemente la idea y la puesta en práctica de la revolución, para él representa la horda primitiva de lo social, la lucha desquiciada en que no es posible determinar contra qué o quién debe sublevarse. Luego, tal locura no puede ser domeñada por el protagonista, el psicoanálisis fracasa en su intento de restablecer los límites del yo y lo que hace es mostrar un sujeto en un ámbito diferente pero igualmente descentrado.

A Quevedo la lógica de la revolución lo atrapa y es así como se transforma luego en un personaje activista revolucionario que forma parte de los grandes movimientos políticos de su período. Todo este tránsito es motivado por la misión que él mismo establece como vital: el amar: “En un mundo que resulta cada vez más hostil, decidí que mi misión consistía en proteger a Claire tanto de Lacan como de los granaderos. Debía salvarla. Debía hacerla vivir. Para lograrlo, no me quedaba más remedio que tratar de comprender su desafío” (p.101), es decir, dialogar con la locura de la amada.

Con el fin de la revolución en París no acaba tal desafío. El duelo implicaría esa suerte de extensión cuando el cuerpo es inexistente; esto es, el fantasma de la historia, ésa es la demanda que debe ser comprendida según Quevedo. Los personajes salen en busca de otras revoluciones; se trasladan hacia América en el caso del protagonista que participa en los sucesos de Sierra Maestra investigando e intercediendo en el homicidio de Tomás Lorenzo (sobre quien escribe variadas crónicas, presentes en la novela, en la revista americana de izquierda denominada “Tal cual”) y también hacia África, en el caso de Claire. Ambos involucrándose en causas sociales de envergadura ética incapaces de aceptar, el primero, la ausencia de Claire y ésta, la supuesta normalidad del mundo tras la revolución. La cordura posterior a la revolución en París, es decir, el fin, crea también la búsqueda. Se restituye y reorganiza el deseo. Sin embargo, ese deseo es cuestionado por Quevedo y el desafío a que lo insta Claire se convierte también en un dilema.: “Prisionero de la muchedumbre, yo encarnaba el mayor dilema de nuestra época: la disyuntiva entre la persona y la sociedad, entre lo propio y lo ajeno, entre lo uno y lo múltiple. ¿Cómo sentirse parte de una nación,

un partido o un grupo cuando uno ni siquiera es capaz de tolerar el aliento de los otros?” (104).

La experiencia de la revolución implica la experiencia de la disyunción que el personaje central rechaza. Los discursos de lo uno y lo diverso, de lo privado y lo universal se problematizan en la experiencia del personaje central en cuanto le significan contradicción y paradoja. En ese sentido, Quevedo representa también una visión idealista, un ansia en la queja que lo vincula con una búsqueda esencialista que no coincide, y es allí la experiencia de la disyunción, con el mundo ni con él mismo y así lo demuestra al acudir al llamado de los representantes del poder político para psicoanalizarlos. Allí está por ejemplo, Fidel Castro que rapta a Quevedo para someterse a una terapia que lo haga dormir o la prestación de atención médica clandestina al presidente de México, responsable de la tragedia de Tlatelolco y quien sufre un trauma de infancia. Esa relación, supuestamente contradictoria, con el poder le otorga el enjuiciamiento de los grupos de izquierda: “¿Por qué insisten en lincharme? Los mismos que antes me llamaban a diario para saber si yo podía publicar sus engendros..., son los que ahora me lapidan. De pronto se revelan como almas puras, indignadas por mis turbias maniobras , cuando todo el mundo sabe 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” (437).

La parodia como sentido: Apocalipsis y revolución

En la parodia de la novela subyace la interrogación a los discursos en cuanto totalizadores de la realidad de la experiencia humana. Marxismo y psicoanálisis que promueven en superficie la crítica al poder homogeneizador resuelven sus discursos en esa ideología de la que intentan desvincularse.⁶⁵ Aquella interrogación de la novela se elabora mediante la

⁶⁵ En este sentido, la teórica deconstruccionista Gayatri Spivak expone: “Estos estructuralistas -menciona Spivak- (Michel Foucault, Roland Barthes y un cierto Lévi-Strauss) cuestionan el humanismo desenmascarando a su héroe: el sujeto soberano como autor, el sujeto de la autoridad, de la legitimidad, del poder. Hay una afinidad entre el sujeto imperialista y el sujeto del humanismo. Sin embargo, la crisis del antihumanismo –como todas las crisis- no conmueve plenamente a nuestro colectivo. Así la ruptura demuestra también ser una repetición. Retroceden al apoyarse en nociones como totalidad, conciencia -como –agente, y

representación de una época que expone las consecuencias de la implantación de los discursos que continúan, quiéranlo o no, reproduciendo la noción de humanismo y por tanto, monologizando la historia de la experiencia humana. En este sentido, la parodia pone en evidencia las consecuencias de tal violencia mediante la conciencia enloquecida del narrador y su tránsito por el mundo de la revolución.

“Parafraseando a Nietzsche- expone Volpi- 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”.⁶⁶ El concepto-metáfora correspondiente al Apocalipsis ha sido, como el tema del mal, una obsesión que cruza la novelística volpiana. Desarrollado desde la aparición del ensayo “*Dónde quedó el fin del mundo*” como parte del *Manifiesto crack* y en su novela *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*, tal concepto-metáfora ha intentado dar cuenta de la tendencia humana de elaborar el fin de la historia, que no es más que la proyección de, como dice Volpi, un “derrumbamiento interior”, “un íntimo juicio final”. En este sentido, la preocupación de la novela, que investiga la realidad, es oponer a lo universal el entramado particular de la experiencia humana, medida que vale para echar por tierra todo intento de totalización y univocidad de los discursos. En la novela *El fin de la locura lo Apocalíptico* esta caracterizado mediante la vinculación con las particularidades de una época y las implicancias históricas de los discursos de la filosofía marxista y la ciencia del psicoanálisis, como también a través del ámbito de la revolución.

Si *El fin de la locura* es el fin de la revolución, es posible determinar que Apocalipsis es el momento de la intensa experiencia de lo perdido, es decir, la ausencia de causa para la acción revolucionaria. Es el *afuera* de la lógica instalada por la locura y la revolución, que, como consecuencia del psicoanálisis y del marxismo, representan tanto el estado de época

hasta en un cierto culturalismo, que los divorcian de la crítica del humanismo. Parecen no percatarse de la procedencia histórico-política de sus diversos “colaboradores” occidentales.” En Gayatri Chakravorty Spivak. “Estudios de la subalternidad: Deconstruyendo la Historiografía”. Traducción de Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui del artículo “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography” . En: *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society*, Ranajit Guha, Editor . Delhi: Oxford University Press, 1985. p. 330-363.

⁶⁶ *Manifiesto crack*.

como la experiencia humana en ella. Re-actualizando los caminos de Alonso Quijano, Aníbal Quevedo se construye a partir del ingreso a una realidad subvertida provocada por la proyección de los discursos que configuran el escenario ideal donde éste deambula siguiendo el ritmo de sus imágenes. Fuera de la locura nada tiene sentido; con el fin de la revolución lo que se encuentra es la muerte de la utopía consistente en la modificación de la historia.

La novela, a través de los mecanismos paródicos, sugiere en su comprensión de la época una inversión de las dinámicas de dominación. En las oposiciones expuestas en el relato, como serían ficción- realidad y psicoanálisis- marxismo, por ejemplo, se subentiende una historia de contradicciones altamente complejas en sus afanes de dar a luz la verdad y arrastran un largo texto de efectos sobre el sujeto en quien se intentan instalar como plataforma para el conocimiento. Lo paródico lleva a la superficie la polifonía de lo individual por sobre la univocidad de lo universal.

Aparece, por tanto, una respuesta a modo de sentido desde la novela hacia el texto histórico con el cual, como se ha dicho, dialoga. Las dimensiones de tal sentido, visualizadas en ese diálogo, se acercarían a la polifonía que emerge tanto de la representación del sujeto instalado en la historia de su lenguaje como de las consideraciones valorativas que ese sujeto tiene de su historia: “Si algo aprendimos en esta era de dictadores y profetas, de carniceros y mesías, es que la verdad no existe: fue aniquilada en medio de promesas y palabras” (p.12), enuncia Quevedo.

A propósito de esta experiencia melancólica de Aníbal posicionado y en diálogo con el mundo paródico que le otorga la novela, Derrida alude en su texto *La escritura y la diferencia*: “En cuanto que se enfoca hacia la presencia, perdida o imposible, del origen ausente, esta temática estructuralista de la inmediatez rota es, pues, la cara triste, negativa, nostálgica, culpable, rousseauiana, del pensamiento del juego, del que la otra cara sería la afirmación nietzscheana, la afirmación gozosa del juego del mundo y de la inocencia del devenir, la afirmación de un mundo de signos sin falta, sin verdad, sin origen, que se ofrece a una interpretación activa”.⁶⁷ En este sentido, lo sugerente en la apuesta de la novela es la

⁶⁷ Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Chicago. The University of Chicago Press, 1978, p.400.

contradicción entre el discurso del protagonista; su lengua y la representación paródica del mundo que es el dialogo de lenguajes. De alguna manera, esa “temática estructuralista” que arrastra y sufre Quevedo y a la que alude Derrida, se ve instalada en la dinámica de un mundo paródico que representa una realidad inanticipable y, por tanto, incapturable. La comprensión creativa de la novela estaría también dada en la consideración de lo que vincula contrarios en esa supuesta trágica disyunción, esto es, la risa.

CAPÍTULO IV

Novelística volpiana y deconstrucción paródica.

“El crítico no puede desenredar el enredo de líneas de significado, no puede peinar los hilos para que brillen claramente uno al lado del otro. El solo puede recorrer el texto, poner sus elementos en movimiento otra vez más, en aquella experiencia del fracaso de una lectura delimitable que es aquí decisiva” (J. Hillis Miller: El crítico como huésped)⁶⁸

Los procesos deconstructivos en *En busca de Klingsor* y *El fin de la locura* constituyen, en términos generales, “acciones” sobre, como diría Nietzsche, la “cadena de signos continua” de lo social, desarticulando y reorganizando los eslabones de tal cadena. La acción deconstructiva de las novelas implica, por tanto, la elaboración de sentidos los cuales se explican y organizan mediante la representación de la experiencia humana en diálogo problemático con los discursos de la historia, la ciencia y la filosofía. La lectura de esos sentidos, como respuestas de las novelas, generan una determinada comprensión de la realidad contemporánea a través de los conceptos-metáforas del mal o Malignidad (narración/ crimen/ traición - poder/ verdad/ conocimiento) y fin o Apocalipsis (deconstrucción del sujeto del poder propiciado también por el estructuralismo.)

Cada novela se re-presenta en la voz o conciencia que re-organiza a su vez el campo de investigación social, es decir, los discursos y su vinculación profunda con la experiencia humana. Tal diálogo efectúa la posibilidad de un estado de época que se cristaliza en ambas novelas. Estas conciencias (o Gustav Links y Anibal Quevedo) son el campo de experimentación para evidenciar las contradicciones u oposiciones jerárquicas de los lenguajes, sus efectos y el horizonte de futuro. Ambas niegan y afirman a la vez, y en cuanto conciencias en contradicción, constituyen también el campo de la dialogía, es decir, el lugar y el tiempo para el encuentro de las conciencias de los lenguajes interrogados. Las conciencias hacen posible la deconstrucción desde lo literario. Al respecto, Spivak establece: “Esta es la virtud más grande de la deconstrucción: cuestionar la autoridad del sujeto que investiga sin paralizarlo; transformando persistentemente las condiciones de

⁶⁸ Hillis Miller. *El crítico como huésped*. p. 251

imposibilidad en posibilidad”.⁶⁹

El género de la novela, que asume al texto histórico y a los discursos científicos y filosóficos, se hace cargo de las retóricas y de las obsesiones de éstos. El género se transforma *de* ellos haciéndolos *hablar* desde la narrativización la cual espectaculariza sus aciertos (en la relación con su propio discurso) y sus desaciertos (en cuanto pierden la huella de la realidad de la experiencia humana y su carácter histórico). El género novelesco, en este caso, sería “el momento en que el mito reflexiona sobre sí y se crítica a sí mismo”.⁷⁰

La acción deconstruccionista de las novelas también repara en su propio discurso. Desde la metaficción y la teoría del mal en *Klingsor* hasta la parodia de los límites entre ficción y realidad en *El Fin de la locura*, el género literario se pone en entredicho apostándose en cuanto sentido o verdad del significante: “Si la literatura permaneciera a gusto dentro de su propia autodefinición, podría estudiarse, de conformidad, con métodos que fuesen científicos antes que históricos. Estamos obligados a ceñirnos a la historia cuando ya este no es el caso, cuando la entidad pone constantemente en entredicho su propia condición ontológica”.⁷¹

El contexto en que se enmarcan las producciones del escritor mexicano fortalece sus dinámicas estéticas y sus voluntades artísticas. La crítica literaria mexicana y europea se ha encargado a partir de la novela *En busca de Klingsor* de erigir a Jorge Volpi como uno entre los mejores escritores mexicanos de la actualidad. Esta circunstancia ha desencadenado una atención especial al tránsito creativo del escritor, que va desde la producción ensayística con *La imaginación y el poder. Una historia intelectual* de 1968 (1998) hasta *El fin de la locura*, su más reciente novela. Con una imagen de escritor asentado ya en el oficio y valorado por sus antecesores los escritores mexicanos del Boom y sus contemporáneos y además, por la crítica europea, su novelística aparece como una relectura y renovación de la forma y fondo de la literatura hispanoamericana y una apuesta

⁶⁹ Gayatri Spivak. Estudios de Subalternidad: Deconstruyendo la Historiografía.

⁷⁰ Peñalver, Patricio. *Deconstrucción. Escritura y filosofía*. Barcelona: Montecinos, 1990. p. 392.

⁷¹ Paul de Man. *Blindness and Inshg. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. Mineapolis: University of Minesota Press, 1983. p.182.

literaria que moviliza lecturas teóricas multidisciplinares.⁷² (Léase *En busca de Volpi. Ensayos sobre su obra.*)

Si se establece que la novelística de Volpi contiene en su relación con los discursos de la ciencia y la filosofía una compleja “actitud” deconstruccionista es porque posibilita una comprensión hacia lo que dicha dinámica intenta acceder; es decir, las instalaciones de poder y sus consecuencias sociales y culturales. Derrida manifiesta que la deconstrucción debe: “por medio de una acción doble, un silencio doble, una escritura doble, poner en práctica una inversión de la oposición clásica y un corrimiento general del sistema. Será sólo en esa condición como la deconstrucción podrá ofrecer los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de las fuerzas no discursivas”.⁷³

Las novelas de Volpi, materia prima de este estudio, como así gran parte de su novelística y producción ensayística-crítica, intentan esa doble mirada, es decir, elaboran una extraposición que da cuenta de oposiciones, contradicciones y complejidades no resueltas por los discursos filosóficos, ni científicos. El integrante del Movimiento Crack, Eloy Urroz expresa lo siguiente con relación a la “forma” en que Volpi encara el dogmatismo de los “textos” de la historia: “Esa completa inadecuación al dogma – llámese Establishment, costumbre, civilización, ley, padre, tradición Estado, norma, fin, unidad, verdad, ideología, religión, ciencia, doctrina – es a mi juicio el fundamento de sus libros o por lo menos su sustrato primordial. Perderlo de vista es perder de vista al autor y su obra, ambos indisolublemente expresados”.⁷⁴ En consecuencia, prosigue Urroz: “Hay pues en Volpi algo así como una suerte de partenogénesis herética, una transmutación de valores (heredera de Nietzsche) que corre derecho de su pensamiento... a sus ficciones, con lo cual no pretendo sino argüir que el autor provee a su obra de ideas y oposiciones que en el fondo buscan enhebrarse a lo largo de su discurso novelístico – y jamás de manera inocente, al

⁷² José Manuel López de Abadía/ Félix Jiménez Ramírez/ Augusta López Bernasocchi (Editores) *En busca de Volpi. Ensayos sobre su obra* .Madrid: Verbum, 2004.

⁷³ Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía.*, Madrid: Cátedra, 1989, p. 195.

⁷⁴ Eloy Urroz. *La silenciosa herejía.* p.17

contrario”.⁷⁵ Sin detenernos en la calidad de heredero de Nietzsche que hay en Volpi, en su literatura existe una voluntad de crear un discurso disidente y desconfiado en relación a los discursos centralistas y unívocos de la realidad. Esa premeditación, que en este estudio se vincula también al afán deconstruccionista en la formulación de las novelas, sale a la luz, en una primera instancia, a través de las anti-propuestas literarias del grupo de los Crack en el México de 1996.

Es a partir de su participación en el grupo y en la elaboración del *Manifiesto Crack*, que Jorge Volpi diseña y expone el proyecto de lo que intenta ser su literatura. Diseñar, en este caso, implica un tipo de literatura que se planifica minuciosamente en relación a los sentidos que se intenta evidenciar, esto es, la presencia de los supuestos realistas puestos en jaque por el discurso literario. En un más allá de su posición de enunciación, es decir, Latinoamérica, tiempo y espacio que involucra ciertamente en su escritura, el escritor se obsesiona por aquellas piezas del aparato textual de lo histórico que no encajan en el sistema que el propio texto histórico traza como coherentes en su captura del sujeto y su mundo. La *investigación* de Volpi sobre la realidad y sus textos utilizaría el lenguaje literario como estrategia y plataforma para encontrar las respuestas que en la búsqueda del escritor se plantean como interrogantes necesarias para la comprensión de la realidad.

La orientación temática del *Manifiesto crack*, conformado por breves ensayos de los cinco integrantes del movimiento⁷⁶, consiste en una reflexiva y a veces irónica descripción, tanto del estilo, (entendido como una mecánica rigurosa en que se retro-alimenta forma y fondo), de la estética (metaficcional) y del tono, (cómico-serio y marginal) de las producciones literarias propuestas por el grupo. A la par de lo anterior, el *Manifiesto crack* expone una crítica árida a la historia de los textos literarios latinoamericanos, especialmente, a la producción y recepción actual, entendidas como un momento de procesos estéticos viciados, tanto por el anacronismo mágico, como por las consecuencias de una globalización que irradiaría posibilidades de lecturas equívocas y que contaminaría de sus

⁷⁵ Eloy Urroz. *La silenciosa herejía*, p.17

⁷⁶ Miguel Ángel Palou: “*La feria del crack (una guía)*”, Eloy Urroz: “*Genealogía del crack*”; Ignacio Padilla: “*Septenario de bolsillo*”; Ricardo Chavez: “*Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del crack*” y Jorge Volpi: “*Dónde quedó el fin del mundo*”.

necesidades a la producción artística.

Además de la crítica realizada sobre un canon hispanoamericano que se disuelve, necesaria y lentamente y aludiendo a un llamado a crear un *modo* diferente de hacer literatura, aparece, en términos de advertencia, la aparente ausencia de propuesta estética. El manifiesto establece una urgencia de alteración en las condiciones actuales de la actividad literaria latinoamericana evidenciando lúcidas, lúdicas y elocuentes descripciones de la manera en que el grupo percibe la necesidad de un movimiento. La modalidad de encarar la literatura de la tradición, el proceso de producción y principalmente, la lectura a que éstas llevarían son las preocupaciones explícitas del Manifiesto. El momento de recepción es de suma importancia para los escritores, quienes presuponen que las novelas deberían, necesariamente, activar procesos de decodificación cultural y social mediante la exigencia a que invitan las novelas como *formas* rigurosas de construcción.

Ignacio Padilla, al interior del manifiesto, expone las circunstancias que motivan a los escritores del crack a *repensar* la producción literaria: “Ahí hay más bien una mera reacción contra el agotamiento; cansancio que de la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido para nuestras letras, en magiquismo trágico; cansancio de los discursos patrioterros que por tanto tiempo nos han hecho creer que Rivapalacio escribía mejor que su contemporáneo Poe, como si proximidad y calidad fuesen una y la misma cosa; cansancio de escribir mal para que se lea más, que no mejor; cansancio de lo engagé; cansancio de las letras que vuelan en círculos como moscas sobre sus propios cadáveres. De ese agotamiento viene un acta de defunción generalizada, no sólo literaria, sino aún de la circunstancia. No hablo de pesimismo o existencialismos impostados o trasnochados. Acaso siempre tenemos la ventaja de que el espíritu de la comedia, la risa y la caricatura, se volverán alternativas.”

El aspecto irónico que trasmuta en parodia en la novelística de Volpi la inscribe, paradójicamente, en un modo *peligroso* de hacer literatura. La noción de riesgo estético es un componente central al momento de dar cuenta de la experimentación en una literatura que se niega a la continuación monotemática del pasado. Ese riesgo y la des-

territorialización de los motivos de la creación literaria adquieren complejidades en la configuración del mundo que se intenta representar. En este sentido, el manifiesto alude a lo siguiente: “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”⁷⁷, entonces, el desplazamiento a lo que se denomina cronotopo cero, implicaría anular las categorías de un tiempo y un espacio determinado por la tradición literaria hispanoamericana, y a su vez, potenciaría respuestas y sentidos acerca de las relaciones culturales. El cronotopo cero, en el texto literario, es la invitación a la observación, más allá del tiempo y el espacio, del sentido potencial dado en la propia literatura instalada en el lenguaje a modo de un gran cronotopo integrador de las diferencias.

La literatura de Volpi, a partir de las novelas, es una escritura que interroga las contradicciones de la ciencia, la filosofía y la historia como discursos en los cuales se encuentran formulaciones de poder y hegemonía que trascienden a la experiencia humana y perfilan las condiciones y características sociales, culturales e ideológicas de una época. La escritura de Volpi “persigue” a la historia y a los discursos que le dan forma y los novela utilizando mecanismos paródicos los cuales, a su vez, evidencian, las contradicciones y los fallos existentes en las certezas en que se fundamentan tales discursos, sobre todo, en la relación existente entre el individuo y la verdad teórica. El escenario idóneo en donde la dinámica deconstructiva se manifiesta es en el discurso del personaje que da cuenta de la disyunción provocada por la realidad histórica que experimenta. En este sentido, cada novela, es un punto de vista que responde mediante su lectura a la realidad y a la experiencia histórica.

Si Jorge Volpi intenta en sus novelas dialogar con las contradicciones de los grandes discursos teóricos y con las implicancias históricas de éstos, al hacerlo, los deconstruye desde el discurso literario. Pero ese lenguaje literario, se deja contaminar profunda y conscientemente por los antecedentes de la realidad. Las novelas del escritor están *contaminadas* de aquello que el escritor sospecha. Cada novela acepta y se entrega, a partir de sus personajes, a las utopías y romanticismos de la realidad. Estos personajes son

⁷⁷ *Manifiesto crack* en *Revista de Cultura Lateral*/ <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrackI.html>

herederos de una tradición ideológica que cada novela pone a prueba.

El juego, que es propuesto por el escritor y que es el mundo novelado o los discursos parodiados, se da cita en la conciencia de los personajes y potencia la equivocación y la disyunción. No es un destino fatal la resolución de ese juego volpiano; en la equivocación los personajes adquieren una comprensión, que según Bajtín, es el momento en donde los enunciados, propios y ajenos se vinculan en un diálogo que permite la ampliación y el enriquecimiento del punto de vista. Entonces, el diálogo del personaje con la “carga” de su texto y de los discursos del mundo, constituye y propone una experiencia de dicha comprensión..

Para Volpi la visión de la realidad está constituida por el contexto de crisis ideológica. La noción del Apocalipsis, punto de partida a sus reflexiones en el *Manifiesto crack*, potencia la noción de final que establece el discurso postmoderno. Pero a esa noción de final las novelas de Volpi plantean otra problemática, la desvinculación entre las búsquedas teóricas diseñadas en los discursos de la ciencia y la filosofía y la subjetividad que experimenta y elabora en esa experiencia una respuesta a tales discursos. En la novelística de Volpi existe la demostración de un elemento marginal que es el individuo. El individuo es marginal porque no es capturado por los discursos monológicos, entonces, el personaje- individuo propone, contradictoria y complejamente otro texto, el de la experiencia humana. Ese texto es la propuesta de una alteración que pone en conflicto a los discursos teóricos.

Si el lenguaje literario del escritor mexicano se debate con la historia y sus discursos, también lo hace con su propio lenguaje, el de la literatura. Este lenguaje es interrogado desde el inicio de ambas novelas resistiéndose al calificativo de ficción y, por ende, problematizando la naturaleza del discurso literario. A partir de la teoría crítica la apuesta de abordaje sobre la escritura, que sería la deconstrucción, se presenta como una posibilidad de acercamiento a los textos con un denominador común problematizado: el lenguaje. La nueva mirada consistiría en una suerte de desaprendizaje de lo que se entiende por éste, en una reformulación de la comprensión que implica intuir las ausencias que la presencia metafísica de la filosofía occidental ha desplazado y que aún resuenan.

La novelística volpiana se resuelve en la compleja necesidad de comprensión de la realidad. Sin teorizar frente a ésta se erige sobre los hechos y sus lenguajes e identifica en su investigación las dinámicas que mueven la experiencia humana en un tiempo y en un espacio particular. Volpi relea los hitos históricos y sus tragedias y entrega a su lector el mismo juego que subyace en la lógica del mundo mediante la parodia: “Al revisar los títulos de la obra de Volpi se comprueba cómo responde a un plan y una conciencia narrativa trazada desde sus inicios, constituyéndose en un ejemplo de escritor cuya trayectoria puede servirnos para observar no sólo la instauración de ese espacio, sino de ese futuro posible de la novela en la América Latina. Contemplada su obra desde la altura de *El fin de la locura*, publicada en 2003, se comprueba que va insertando como método en sus títulos una base investigadora, histórica y cultural que alcanza su culmen en la última novela citada y en su tesis doctoral del mismo año acerca de la intelectualidad mexicana y el alzamiento zapatista de 1994.”⁷⁸ Posiblemente, esa sea la respuesta desde lo estético planteada al interior de las novela al texto histórico que parodia y contiene. Los sistemas éticos que se alteran en el planteamiento estético de la novela son el discurso disidente que se abre a modo de discurso paródico que, con sus mecanismos de alteración, establece una nueva lectura de la historia, como así, un despliegue distinto de hacer literatura en y gracias a la historia de Latinoamérica y sus textos.

⁷⁸ “Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi”: Carmen Ruiz Barrinuevo: en *En busca de Volpi. Ensayos sobre su obra.*,p.283

CONCLUSIONES

1. Novela volpiana y deconstrucción

Este estudio ha intentado comprender parte de la novelística volpiana mediante el análisis de sus particulares *formas* de construcción las que se anticipan ya en la apuesta ética y estética del *Manifiesto crack*. Desde allí es posible determinar que *En busca de Klingsor* y *El fin de la locura* representan, locuazmente, un reflexivo, riguroso y arriesgado género novelesco que se caracteriza por el *diálogo* con acontecimientos históricos y sobre todo, por el diálogo con los discursos que definen, perfilan y constituyen la historia, como lo son, por ejemplo, el científico, el filosófico y el histórico. Tal preocupación que está en el fondo de la forma de ambas novelas acercan al lector a la investigación que se hace en ellas del lenguaje, incursión que trasunta, en términos generales, en la consideración de los discursos como representación de la experiencia humana y generadores del horizonte ideológico de una época y como territorios complejos en que lo anterior se vincula mediante la parodia de los géneros.

Se ha relacionado el ejercicio de cada novela, sin dejar de lado sus particularidades, con el afán que define a la deconstrucción, sin tampoco obviar sus peculiaridades y, se ha determinado que las novelas deconstruyen los textos con los mismos que se elabora estéticamente. Las novelas obedecen a una cierta organización que se relaciona con mecanismos y formas de lectura que desestabilizan la univocidad y la jerarquía implícitas en los discursos, con el fin de evidenciar y transformar así, tanto a aquellos discursos, como también la lectura de la realidad de la experiencia humana que éstos efectúan.

Se ha intentado, aún *arrastrando* la historia del concepto, concebir la deconstrucción no perteneciente a un género en particular o a alguna estructura metodológica (lo cual limitaría la reflexión y el análisis). El afán ha sido comprender el proceso deconstructivo, como una cualidad implícita en la lectura de la realidad y sus lenguajes, proveniente de un discurso con aquella energía. Por lo tanto, no se ha aplicado el método deconstructivo, como así lo manifiesta el estudio mismo, y ni siquiera se ha fundamentado la orientación nietzscheana

del autor para justificar cierto tono, sino más bien, se ha seguido parte de las tentativas que las propias novelas desde *dentro* encausan. Estas reelaboran, alteran y proponen una deconstrucción mediante la subversión de los géneros discursivos. Tal energía proviene de la parodia, en primera instancia, y se desarrolla en la dialogía.

Cada novela realiza un ejercicio distinto, una forma particular de investigación sobre la realidad histórica y discursiva. Mientras en *En busca de Klingsor* se deconstruye al discurso científico de la física teórica en su relación soterrada con el poder (lo que genera una lectura incisiva de un período histórico determinado), *El fin de la locura* expone una época en la cual las oposiciones jerárquicas, representadas por el marxismo y el psicoanálisis y su interrelación, se desarrollan en la problemática vivencia del psicoanalista mexicano Aníbal Quevedo. Del mismo modo, esta deconstrucción de las novelas, estas modalidades de lectura de la realidad y sus lenguajes, también es coherente con el propio discurso literario que las sostiene. Cada novela no cesa de cuestionar la noción de ficción que las reduce a la mimesis o a la desvinculación romántica de una superación de la realidad, cada novela determina, mediante diversos y complejos mecanismos, la problemática de la verdad en sus relatos como también las potencialidades y alcances epistemológicos del género literario.

2. La subversión de los géneros en la dialogía de la parodia novelesca

La deconstrucción arranca con fuerza desde lo literario gracias a la subversión de los géneros. Esto implica que cada novela es en sí misma una confluencia de ellos; el género histórico, el discurso científico, el filosófico, mediante el género de la parodia, se vinculan y alteran en las novelas que también como género se mira a sí misma e ingresa a ese diálogo. Tal dinámica hace posible una comprensión particular de cada discurso. Éstos, cruzados y perfilados con y a través del tiempo y el espacio que representa cada novela, se iluminan, problematizan y generan sentidos para su comprensión. Así, los lenguajes se potencian y energizan y representan, a la vez, un horizonte social e ideológico de la realidad de la experiencia humana. Las novelas como un territorio de experimentación se resuelven, parcialmente, en su condición de respuesta a la realidad del siglo XX.

Esta respuesta desde las novelas no decanta en la claridad de posibles soluciones a los conflictos de la humanidad representados en ellas, sino más bien, elabora y desarrolla los conflictos y las contradicciones de la experiencia humana. Cada novela mediante la parodia de un período y el juego de determinados discursos que confluyen en un cierto estado de época, intentan exponer el problema de la experiencia individual en su diálogo con las dinámicas sociales e históricas potenciadas por los discursos teóricos y filosóficos. Las novelas de Volpi son novelas acerca del lenguaje pero, sobre todo, son el intento de representar el ámbito privado del individuo en cuya base se encuentra el enfrentamiento con las lógicas de un mundo hecho de discursos que no es equivalente a las certezas de su propia experiencia.

3. El problema de la verdad como síntoma de la época y su relación con los discursos de la ciencia y la filosofía durante el siglo XX

Ambas novelas pueden comprenderse como enunciados relativos al problema de la verdad y su huella en la representación de la realidad de la experiencia humana. Las novelas que niegan la presencia de la verdad, aunque sus personajes la buscan incesantemente, proponen una verdad mediante su ausencia. Lo que caracteriza al siglo XX, según cada novela, es precisamente esa búsqueda de verdad que ilusoriamente se inscribe en los discursos teóricos y filosóficos que determinan aún totalizaciones de la realidad. En las novelas volpianas el mundo se constituye a través de los límites entre la realidad de la experiencia humana y el devenir de una historia creada discursivamente, la relación entre estos ámbitos se caracteriza por una vivencia de la época en que estos órdenes entran en conflicto. Si la ciencia como discurso genera una realidad, si la filosofía, que se pasea soterrada por los discursos de la ciencia genera un estado de época, el problema de la verdad, provoca la consecuencia inmediata y concreta de un mundo partido en dos mitades cuyos límites están determinados por la violencia y el poder.

En busca de Klingsor pareciera ser, entre otras cosas, esa búsqueda tradicional de la verdad mediante el tránsito por el irregular camino del conocimiento. Sin duda, la novela también responde a las ingenuidades fáusticas con que puede comprenderse la ciencia pero con el

agregado de poder sujeto a la verdad y al conocimiento y, por lo tanto, a la tragedia, al crimen y a la traición. Por otro lado, y no tan lejos, *El fin de la locura* advierte la perturbación de la realidad de la experiencia humana cuando la verdad oscila entre el yo de la ciencia psicoanalítica y lo otro de la filosofía marxista, todo esto en un escenario que representa el mundo que ve caer a los más influyentes sistemas ideológicos del siglo XX, ornamentado, tal espectáculo, de oposiciones jerárquicas presentes y parodiadas en la novela.

4. Siglo XX “a la luz” de la Malignidad y el Apocalipsis

El tema del mal y del fin y sus interrelaciones, han sido una constante en los motivos que le interesa a la literatura volpiana profundizar. Si las novelas estudiadas en el transcurso de este trabajo se abocan a un momento histórico particular ubicado en un tiempo y un espacio que contendría el siglo XX, es también para convenir en el punto de partida para la elaboración de un perfil que supera la representación del siglo aún siéndolo de manera bastante fidedigna. De este modo, los concepto-metáforas de Malignidad y Apocalipsis, que son desarrollados en las respectivas novelas, representan y son a la vez la metáfora de la voz o conciencia de la experiencia humana que Volpi detecta, investiga y desarrolla desde la cualidad de obsesión que éstas contienen hasta visualizar los lineamientos ideológicos que subyacen en esa voz social que sus novelas representan.

Así, desde estos conceptos-metáforas, Volpi desarrolla la decodificación inicial de los discursos que delinean el perfil humano del siglo XX. El mal, traído con *Klingsor* con toda la carga de su historia discursiva occidental, se instala y moviliza la respuesta de la novela frente a los grandes descubrimientos científicos que se desvinculan, por la irrupción del poder, con la humanidad, las valoraciones éticas y la responsabilidad. Esa omisión para Volpi se define mediante la ecuación entre mal y conocimiento, inscritas según las novelas en el poder el que a su vez contiene los mecanismos de la verdad positivista y su alcance de violencia. Apocalipsis en tanto, como representación de un estado de *zozobra* interior del individuo, en la novela *El fin de la locura* implica la experiencia álgida del fin del amor y la

revolución o el derrumbe de los ideales íntimos y sociales bajo la luz del psicoanálisis y el marxismo.

5. Los desafíos y la pregunta hacia el futuro de la Literatura Hispanoamericana actual y las novelas del Crack

La *forma* de hacer novelas en la literatura volpiana, que se patentiza inicialmente gracias al proyecto conjunto de los cinco escritores mexicanos del *crack* citados anteriormente, obedece a las reflexiones de lo que ha sido y continúa siendo la literatura hispanoamericana. Orientarse hacia una producción literaria que reelabore y digiera lo mejor del pasado tiene el fin de configurar y crear, ambiciosamente, una novela que se desvincule y vuelva a vincularse de otro modo, con los requerimientos de un género que busca imperiosamente el diálogo con la experiencia artística de su creador, su circunstancia y su época, siempre concentrada como diría Milán Kundera en el *arte* de la novela.

Según Urroz una novela del *crack*- como lo son las estudiadas en esta ocasión- sería “un tipo de novela que se aboque a re-imaginar el mundo y que desee inventarlo, no que lo remede y lo calque; procuramos una novela incluyente, cosmopolita, ambiciosa, experimental y difícil si cabe, anclada en la tradición de la novela “profunda”o compleja, una novela del lenguaje, subversiva y totalizadora (lo que no siempre implica extensa) y con una clara noción de forma, o mejor: con una voluntad expresa de forma”.⁷⁹ En ese sentido, las novelas volpianas que representan concretamente los afanes a los que alude Urroz, se prestan para configurar una poética que se constituiría en la particular multiplicidad de relaciones que las novelas efectúan. Éstas aportan un conocimiento del género y sus potencialidades cuando se comprenden en relación al tiempo, a la novela y su tradición hispanoamericana, a los discursos de la historia, al lenguaje, al propio mundo representado, a la forma y al estilo, a la voluntad artística, al lector y su lectura, y a la generación a que han sido inscritas (*crack*) frente al panorama mexicano de fines de los noventa.

⁷⁹ Eloy Urroz. “*El crack en el vórtice de la novela mexicana*”. Publicado en *Crack: Instrucciones de uso*. México: Editorial Mondadori, 2004.

Para Jorge Volpi la novela puede convertirse en una creación discursiva que se defina por la investigación y exploración de la realidad de la experiencia humana y sus lenguajes en una época determinada por esa relación. Como cualquier otro género, sin dejar de obsesionarse con la construcción de una forma reflexiva, organizada y rigurosa, el género literario se proyecta también como un vehículo de conocimiento que va desde la experimentación con el lenguaje y los géneros que los representan hasta la elaboración de un punto de vista (transitorio) que implica una *comprensión* de la realidad social.

La literatura volpiana que bien puede advertirse como la generación de un nuevo tipo de novela polifónica, conmina mediante su aparición a que la crítica literaria actual revise y reformule la *forma* en que se enuncian y desarrollan sus estudios sobre la producción literaria latinoamericana. Tales cambios, en principio, se construirían en base a una lectura sobre las estructuras dialógicas del género y sus dinámicas subversivas, con el fin de establecer las bases para una comprensión de la realidad vinculada intensamente con las voces, altas y bajas, sobre las que se constituye el género literario y el género histórico.

En busca de Klingsor y *El fin de la locura* representan sólo un momento de la inacabada trilogía del siglo XX que Jorge Volpi se ha propuesto con la escritura de estas novelas. Es probable que la última de ellas otorgue sentidos que reorganicen lo expuesto en el transcurso de este trabajo y amplíen las posibilidades de comprensión tanto de la novelística del escritor mexicano como de la “versión” del siglo que intenta otorgar mediante sus investigaciones *literarias* sobre la realidad.

Bibliografía Básica

Volpi, Jorge. *A pesar del oscuro silencio*. México: Joaquín Motriz, 1992.

_____ “*Donde quedó el fin del mundo*” (Manifiesto Crack), De escritura, núm. 5, agosto de 1997.

_____ *En busca de Klingsor*. Barcelona, Seix Barral, 1999.

_____ “*Este mar narrativo y la novela de una novela*” en *Punto*, 15 de agosto de 1988.

_____ “*El fin de la conjura. Los intelectuales y el poder en el siglo XX*”, en *Letras Libres*, núm. 22, octubre de 2000. “

_____ *El juego del Apocalipsis*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

_____ “*La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*”. México, Era, 1998.

_____ *El temperamento melancólico*. México, Patria, 1996.

_____ *Sanar tu piel amarga*. México, Patria, 1997

_____ *El fin de la locura*. Barcelona, Seix Barral, 2003.

Volpi J., Urroz E., Padilla I. *Tres bosquejos del mal*. Siglo XXI: México 1994.

Volpi J., Urroz E. *Dos novelitas poco edificantes*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 2003.

Bibliografía Teórica sobre Deconstrucción, Parodia, Dialogismo

Althusser, Louis. *La revolución crítica de Marx*. Siglo XXI Editores. México, 1967, 206 pp.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, 1982, 396 pp.

_____ *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Universidad, Madrid, 1987, 429 pp.

_____ *Hacia una filosofía del acto ético*. De los borradores y otros escritos. Barcelona: Antrophos, 1997.

_____ *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____ *Teoría y Estética de la novela*. España: Taurus, 1989.

Romera Castillo José, García-Page Mario y Gutiérrez Carballo Francisco, eds. *Bajtín y la Literatura*. Madrid: Visor, 1995.

Derrida, Jacques. "Structure, Sing and Play en the Discourse of the Human Sciences" en *Writing and Difference*. Chicago. The University of Chicago Press, 1978, pp. 278-293.

_____ "I. Writing before the Letter" en *Of Grammatology*. Baltimore and London. The Johns Hopkins University Press, 1974, pp 1-93.

_____ *Espectros de Marx*. Trotta. Madrid, 1995, 196 pp.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara, 1989.

Hillis Miller. "El crítico como huésped", tr. Bárbara Trotsko y Manuel Alcides Jofré en Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco, eds. *Para leer al lector. Una antología de teoría literaria post-estructuralista*. Santiago de Chile. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1990, pp 223-255.

Culler, Jonathan. "Deconstrucción" en *On Deconstrucción. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca. New York. Cornell University Press, 1982, pp. 5-225.

De Man, Paul. "Literary History and Literary Modernity" en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2ª Ed., revised. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1983, pp. 142-165.

_____ "The Resistance to Theory" en Lodge, ed. Op. Cit., 254-371.

Hayden White. *Tropics of Discourse. Essays in cultural Criticism*. The Johns Hopkins University Press. United States of América, 1978.

_____. *Metahistory. The Historical Imagination in XIX Century Europe*.

Peñalver Patricio. *Deconstrucción. Escritura y Filosofía*. Ediciones Montecinos, Barcelona, 1990. 173 p.p.

Peña Vial, Jorge. *La poética del tiempo. Ética y Estética de la narración*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 2002.

Rojo Grinor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM, 2001.

Manuel Asensi. Estudio introductorio, selección y bibliografía. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/ Libros, 1990.

Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Espiral, Madrid, 1981.

Zabala Iris. *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Espasa, 1991.

_____ "Escuchar a Bajtín." *En Bajtín y la literatura*. Visor, Madrid, 1995, 459p.

Bibliografía complementaria

José Manuel Llópez de Abadía, Félix Jiménez Ramírez, Augusta López Bernasocchi, Eds. *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Verbum, Madrid, 2004.

Urroz, Eloy. *La silenciosa Herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. Aldus, México, 2000.

Gayatri Chakravorty Spivak. “Can the Subaltern Speak?” en *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*. Eds. Patrick Williams y Laura Chrisman. New York. Colombia University Press, 1994.

Gayatri Chakravorty Spivak. “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography” en *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York y London. Routledge, 1988, pp. 197-221.