



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

La recepción de la obra de Jorge Volpi



Tesis
que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta
Yessica Manríquez Pérez

Mtra. Raquel Mosqueda Rivera
Asesora



Ciudad Universitaria
México, D.F.

2005

m. 343128



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias a toda mi familia: Guadalupe, Salvador, Omar, Jonathan y Andrea por su gran apoyo durante la realización de esta tesis.

A mi abuela Candelaria Cruz, por su ejemplo de vida.

A Patrick Reed, por sus consejos y aliento.

A Ivonne Álvarez, lo conseguimos amiga.

A Noemí, Adán y Jorge, amigos que me han entregado su afecto y ayuda incondicional en todo momento.

A Raquel Mosqueda, por su paciencia.

A mis sinodales: Federico Álvarez, Ana Mari Gomis, Ramón Moreno y Arturo Hernández por su lectura y opinión.

A Laura Robles Manríquez, por transformar el mundo desde que está conmigo.

A Federico Robles, por enseñarme el amargo sabor de la desilusión.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Manríquez Cruz
Yesenia

FECHA: 15/04/06.

FIRMA: Manríquez

TESIS: LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE JORGE VOLPI

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I	Estética de la Recepción.....	1
I.1	La comunicación de la literatura.....	1
I.2	La lectura como diálogo.....	3
I.3	Cambio de paradigma.....	5
I.4	Efecto estético.....	10
I.5	Comprender y concretizar textos literarios.....	12
I.6	Formas que en el texto producen indeterminación.....	18
I.7	Características de la obra de arte literaria.....	23
I.8	Estructura apelativa de los textos.....	27
II.	Panorama de la literatura mexicana finisecular.....	30
II.1	La generación de Medio Siglo.....	32
II.2	Carlos Fuentes.....	37
II.3	“La onda”, la realidad juvenil y sus secuelas.....	38
II.4	La novela política.....	43
II.5	El “crack”.....	49
III.	Recepción de la obra de Jorge Volpi. Horizonte de expectativas, antes y después de <i>En busca de Klingsor</i>	58
III.1	Primeras obras. <i>El magisterio de Jorge Cuesta, A pesar del oscuro silencio</i>	60
III.2	<i>Tres relatos del mal, “días de ira”</i>	67
III.3	<i>La paz de los sepulcros</i>	70
III.4	La propuesta crack y la novela <i>El temperamento melancólico</i>	73
III.5	<i>Sanar tu piel amarga</i>	83
III.6	<i>En busca de Klingsor</i>	86
III.7	<i>El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos</i>	114
III.8	<i>El fin de la locura</i> . Una trilogía de la historia del siglo XX.....	115
	Conclusiones.....	128

INTRODUCCIÓN

¿Podríamos entender la actividad literaria sin el lector? ¿Qué sería del libro si careciera de sujetos con los cuales compartir conocimiento e historias? La labor del escritor se tornaría vana sin la complicidad de sus lectores; y sin los libros y los escritores, semillas de la imaginación, el mundo parecería más gris de lo que ya se muestra. Aclamados sean todos los lectores, lectores promedio, lectores privilegiados y los lectores ideales, inspiración para las intrincadas tramas con las que los escritores construyen literatura.

Con 31 años de edad, y una fértil trayectoria, en 1999 el escritor mexicano Jorge Volpi fue galardonado con el premio Biblioteca Breve Seix Barral, por su novela *En Busca de Klingsor*, distinción que antes había sido obtenida por varios autores latinoamericanos: Mario Vargas Llosa en 1962 por *La ciudad y los perros*, primera novela de este autor peruano de 27 años de edad. En 1963, *Los albañiles*, del mexicano Vicente Leñero. En 1964, *Tres tristes tigres*, del cubano Guillermo Cabrera Infante. En 1967 Carlos Fuentes lo obtiene con *Cambio de Piel*. En 1971, otra cubana, Nivaria Tejera gana el reconocimiento por su novela *Sonámbulo del sol*. El premio fue creado en 1958, y se concedió de forma ininterrumpida hasta 1972. El certamen desapareció por décadas y en 1999 se convocó de nueva cuenta.

Muchos de los críticos que leyeron *En busca de Klingsor*, la comentaron sólo en lo más evidente de su argumento, quizás marcando algunas pistas que un lector con cierta cultura de la literatura y los mitos germánicos, o bien, instruido en aspectos relevantes sobre el final de la Segunda Guerra Mundial podrían haber encontrado; no obstante, el tejido de la novela por sí misma, explica con detalle muchos de los motivos que la conforman, es decir, el texto está producido no para un único destinatario, sino para una grande y abierta comunidad de lectores. Volpi sabía de antemano que su texto sería interpretado no por sus intenciones, sino por complejas interacciones que implicaban a los lectores.

Premeditadamente, el autor parecía tender rutas hacia los laberintos de su obra, que no son justamente los que obvia y marca, dentro del mundo abierto a posibilidades que es la novela; desarrollándolos en toda su variedad y complejidad *En busca de Klingsor*, y en general, la narrativa de Jorge Volpi, tiene voces que esperaban ser encontradas.

En México, durante el transcurso del primer año desde su publicación, fueron transformándose los criterios y sobre todo el análisis de la novela y el trabajo de su autor.

Este panorama abre algunas preguntas: ¿por qué numerosos críticos negaban el valor estilístico y de contenido de las novelas de Jorge Volpi, y luego esto cambia tras el éxito alcanzado por *En busca de Klingsor*?, ¿es acaso que su nuevo estilo literario registraba el espíritu y la configuración de una nueva época sin ser del todo comprendido por el gusto generalizado de la crítica que lo recibió?

El seguimiento de los lectores privilegiados, consigue orientarnos sobre múltiples aspectos, y en su mayoría iluminan circunstancias que rodearon el desarrollo de la narrativa de este joven autor.

No se puede omitir que *En busca de Klingsor* desencadenó polémicas en el ámbito literario nacional; la resonancia de esta novela fue importante no sólo por el premio recibido, sino por la incesante lectura que la crítica realizara sobre la misma. Determinar el

horizonte en el que se recibió la novela podrá establecerla como un parteaguas dentro de la literatura mexicana.

En el año 2001, después de haber leído la novela *La paz de los sepulcros*, la impresión que me provocó la narrativa de Jorge Volpi fue la de un escritor sumamente lúcido que, valiéndose de temas actuales, vislumbraba situaciones que de manera evidente sobrepasarían toda ficción en los siguientes años. Con sorpresa descubrí que el resto de su obra – extensa, pues se hallaba conformada por ensayos, novelas, cuentos, así como colaboraciones en suplementos y revistas culturales-, incitaba a conocer una forma particular de escritura. Su diferencia de estilo con otros escritores contemporáneos mexicanos, me parecía tremendamente marcada, así como la convicción de haber descubierto a uno de los mejores autores jóvenes de México.

El choque con la reticencia de la mayoría de mis compañeros, tanto en la Facultad de Filosofía y Letras, como de asiduos lectores - todos ellos, de antemano se negaban a leer la obra de Jorge Volpi -, sumó mayores deseos a mi búsqueda; sus argumentos eran en apariencia endebles y apáticos, todos partían del desconocimiento parcial o total de su obra, lo que me llevó a pensar: ¿qué era lo que los hacía colegir estos juicios?

En el capítulo uno busco, por medio de la exposición de algunos conceptos de la teoría de la recepción literaria, determinar claramente las diferencias entre “horizonte de expectativas” y “horizonte estético”, que serán de gran utilidad para la comprensión del fenómeno que desencadenó la recepción de la obra de Jorge Volpi, en especial *En busca de Klingsor*, contrastándolo con la situación de la crítica anterior a esta novela.

El capítulo dos de esta tesis, intenta realizar una descripción diacrónica de la narrativa mexicana de las últimas décadas del siglo XX. *Grosso modo*, su inventario busca

determinar coincidencias y divergencias entre los movimientos literarios más representativos que se desarrollaron desde los años 50, hasta el cierre del siglo, lo que servirá en la descripción sincrónica del surgimiento del denominado “crack” al que Jorge Volpi perteneció – o pertenece- y el despunte particular de su obra a partir del mismo. Pretendo esbozar un breve panorama de la literatura mexicana finisecular. Aunque tengo presente que una verdadera historia contemporánea de la literatura mexicana está por realizarse, en este análisis, intento marcar encuentros y diferencias con distintos movimientos literarios que se han manifestado después de los años cincuenta hasta el término del siglo XX.

Me parece interesante sumar en el capítulo tres de la presente tesis, reseñas, ensayos, recomendaciones literarias y notas aparecidas en revistas especializadas, para conseguir evidenciar el cambio de paradigma sobre la narrativa de este autor, antes y después de su galardonada novela.

Las conclusiones podrán indicarnos si tal cambio existe y, tal vez, responder el por qué de las discrepancias críticas provocadas por la novelística de este escritor.

Creo que al realizar un proyecto sustentado más allá de apreciaciones subjetivas podrá demostrarse la trascendencia literaria de la obra de Jorge Volpi. He seleccionado como aparato crítico a la teoría de la recepción, ya que ésta no se limita a seguir de manera individual obras literarias; su estudio trasciende al reconocimiento de un momento determinado dentro de un sistema de normas de donde parte la obra y del cual es importante describir su época de aparición, así como sus referencias literarias.

Como disciplina crítica, su utilización, permite el análisis de diversos fenómenos y actividades artísticas. En el caso de la literatura, coloca como factor trascendente la actividad del lector sobre una obra, para que ésta se mantenga o desaparezca, reciba una

gran acogida o pase sin pena ni gloria entre una gran diversidad de opciones en un tiempo histórico determinado. La teoría de la recepción intenta establecer las causas que decretan el que una comunidad lectora incorpore obras o autores específicos, y busca establecer los motivos de ello, reconociendo los mecanismos que hacen posible la realización de una obra. Es en la recepción literaria en dónde tiene lugar dicho reconocimiento, como un proceso creador de sentido a partir de instrucciones dadas por el discurso mismo y por el ejercicio imaginativo que éste desarrolla en la mente del lector.

La importancia y alcance de una obra literaria, de acuerdo con la teoría de la recepción, depende de la experiencia estética que se desprende de sus receptores, es decir, de la educación estética o evolución cognitiva que la sociedad —ciertos grupos especializados— acepta como norma, y ésta a su vez estriba en diversos factores: históricos, de gusto, códigos compartidos, etc. El triángulo formado por autor, obra y público lector, constituye una cadena que conforma la historia del texto. El mensaje, o los mensajes que configuran el texto literario, están destinados a ser recibidos por los lectores quienes deberán decodificarlo para darle así significado. El texto literario aparece así como un elemento de intercambio de información, en sentido general, de circulación que, como producto, transita conectando al autor con sus lectores.

I. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

“Quienes se niegan a ir más allá de los hechos
raramente llegan hasta los hechos mismos...”

T.H. Huxley

I.1 La comunicación de la literatura

Las investigaciones contemporáneas sobre recepción en literatura se inician a fines de los años sesenta del siglo XX, cuando el apogeo del pensamiento saussureano manifestado a través del estructuralismo, en el presupuesto de que el significado era inmanente al texto, abrió paso a dos renovadas orientaciones de estudio, la diacrónica y la sincrónica, encabezadas por Hans Robert Jaus y por Wolfgang Iser. De los postulados expresados por estos dos investigadores de la literatura, se produce una interrogación sistemática sobre las relaciones existentes entre texto y lector, ya que la forma de conceptualizar al primero cambia, y la integración del segundo es preponderante. El lector no sólo es tomado en cuenta como consumidor literario, también le es concedido un papel trascendente sobre la evolución y preservación de los textos, recordando que para Jaus la literatura no está conformada únicamente por obras y autores, sino también por sus lectores, ya que el texto literario es desarrollado cuando se lee.

Los antecedentes de esta corriente, pueden rastrearse en los formalistas rusos¹ y su búsqueda por el estudio científico de la literatura, pues éstos indagaban la experiencia de la literatura desde su función social. Para ellos, la noción de progreso en el arte puede considerarse como una extensión de la noción de recurso. La tradición en las prácticas literarias aceptadas, hace que los cambios hacia formas y modelos innovadores produzcan rechazo, provocando un cambio permanente, que es el resultado de la renovación de corrientes o movimientos, de técnicas narrativas, temas, que reemplazan tendencias aceptadas. Para Victor Shklovski², una escuela literaria fundamenta sus principios básicos en sus antecesores, la mayoría de las veces, poco conocidos u olvidados. No son las obras de arte y las formas las que deciden por sí mismas: quienes deciden sobre ellas son los hombres. Pero el orden humano, el cambio de las formas, desempeña un papel poderoso.³

La lectura, la comprensión y la crítica de los textos literarios se entienden como casos específicos de comunicación; las reflexiones e investigaciones basadas en la estética de la recepción se encuentran centradas en el papel que juega el receptor durante el acto de lectura. Aceptar los elementos claves para la estética de la recepción es advertir el hecho literario como un sistema comunicativo, concibiéndolo como condición para la captura de sentido, en donde intervienen tres factores importantes: emisor, mensaje y receptor (autor, obra y público lector); que representan las actividades productiva, comunicativa y receptiva.

Sin embargo:

¹ A partir de 1920 Praga se convirtió en un centro importante para el estudio de la literatura y la lengua, en parte porque algunos miembros de la escuela formalista se instalaron allí [...] el nacimiento del nazismo obligó a algunos profesores a abandonar Checoslovaquia y silenció a otros [...] Una de las principales metas del formalismo es el estudio científico de la literatura. [...] Pero en la medida en que los formalistas se propusieron el examen científico de la literatura, tuvieron la convicción de que sus estudios mejorarían la capacidad del lector para leer los textos literarios de una manera apropiada, es decir, con especial atención a las propiedades "literarias" o "artísticas" del texto. *Vid.* D.W Fokkema., Elrud Pbsch. *Teorías de la literatura del siglo XX.*

² Tzevan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México 1970, Siglo XXI p. 197

³ *Cfr.* Levin L. Schücking. *El gusto literario*. México 1996. FCE, p. 12

Una gran y obvia diferencia entre la lectura y otras formas de interacción social consiste en que la lectura no es una situación de cara a cara. Un texto no puede adaptarse a cada lector que se pone en contacto con él. Los partícipes en una interacción dialógica pueden hacerse preguntas con el objeto de estimar en qué medida sus imágenes han suplido el hueco de la imposibilidad de experimentar la experiencia que cada uno tiene del otro.⁴

El acto de lectura va más allá de reconocer las palabras que componen un texto. Involucra la interpretación de lo leído, las intenciones del autor, lo que no se dice pero está explícito y puede ser inferido al realizar conexiones entre las ideas para sacar conclusiones. Un texto sólo puede interpretarse como parte de un todo, como integrante de una tradición que constituye el presupuesto que condiciona su comprensión. La estética de la recepción entiende a la historia literaria como un proceso dialéctico, porque entre el movimiento de producción y recepción se encuentra la comunicación literaria.

I.2 La lectura como diálogo

Para Gadamer, toda ciencia humana es el encuentro del lector-intérprete con el pasado que habla a través de un texto concreto. La conciencia hermenéutica es saber que de un lado se encuentra el lector-intérprete y del otro, el pasado en su alteridad que habla por medio de un texto. La relación del lector con el pasado es análoga a la que se puede tener con otra persona como interlocutor. La relación con otro, se manifiesta en la conversación, en el diálogo y en la lectura. En ese diálogo es importante que se encuentren abiertos los participantes, una apertura que tiene que ser mutua, para que esa relación pueda considerársele como un vínculo. La apertura es necesaria para construir una relación

⁴ Wolfgang Iser, "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos", en Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. p. 353.

humana entre dos personas, y es característica de toda conciencia hermenéutica. Se debe estar dispuesto a dejar que la opinión del otro en cuanto distinta pueda interpelar y ser escuchada, esto es, hablar preguntando. “Todo preguntar y todo querer saber presupone un saber que no se sabe”⁵ Es la ignorancia socrática, en la que cobra sentido el método mayéutico. Preguntar quiere decir abrir, abrirse en la limitación de la propia ignorancia al conocimiento del otro; preguntar parte del deseo de aprender del otro. Aplicada al texto, la lógica de la pregunta significa que, para que pueda ser comprendido e interpretado, todo texto tiene que plantear preguntas al lector. Y comprender las preguntas que realiza el texto supone alcanzar el horizonte hermenéutico que es el horizonte de preguntar, dentro de cuyo marco queda determinado el sentido del texto. El texto no hace siempre las mismas preguntas a cada lector. De hecho, el texto debió ser respuesta a una pregunta concreta que perseguía al autor. Todo texto, como resultado de una acción humana, es un hecho histórico que se abre al futuro y, a la vez, es mediado por los efectos que como hecho histórico podrá producir en el devenir. El texto adquiere una existencia propia, a partir de la cual comienza a emitir un sentido abierto que va mucho más allá de la intención de su autor y que jamás podrá cerrarse si se trata de una obra considerable.

La tarea hermenéutica se concibe como un entrar en diálogo con el texto. En la lectura, el diálogo se establece entre el lector y la tradición, que habla por medio del texto. Un texto no dialoga como lo haría una persona, son los lectores quienes comprenden y pueden entablar una conversación por iniciativa propia; el texto se encuentra escrito y objetivado, extrañado del autor que lo produjo y fuera de un tiempo y espacio concretos. El texto escrito adquiere una existencia autónoma que le permite pervivir más allá de las coordenadas espacio-temporales de su autor; es capaz de remontarse más allá de la vida y de la época del autor que lo produjo y esto hace que cualquier lector de cualquier época y

⁵ Hans Georg Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 347

de cualquier tiempo pueda emprender con él un diálogo. La lectura, para Gadamer, es simplemente el diálogo del lector con el texto, con una voz muerta, objetivada y atemporal de la tradición que lo interpela y pide que lo haga hablar para escucharlo. El *horizonte del intérprete* resulta determinante; con esta expresión, Gadamer analiza cómo a través del horizonte del lector, la tradición vuelve a hablar y tener sentido, siempre como un discurrir nuevo, con sentido renovado, porque el lector no es un ente fijo, sino continuo y cambiante en su apertura al mundo.

I.3 Cambio de paradigma

En la conferencia titulada *Historia de la literatura como provocación*, impartida en la Universidad de Konstanz (Alemania), en 1967, Hans Robert Jausss insta a estudiar la participación del lector en la situación comunicativa planteada por el texto literario, considerando que la historia literaria debe ser analizada por medio de la relación texto–lector. Una de sus tesis principales marca la renovación de la crítica literaria exigiendo destruir los prejuicios del objetivismo histórico⁶, transformando la estética de producción y representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. Jausss descarta que la historia de la literatura se fundamente en relaciones alejadas entre los hechos literarios, y señala que deben establecerse vínculos a partir del estudio de la experiencia que del texto literario tenga el lector. Esta perspectiva introduce al mismo historiador, en tanto lector, en la dinámica de comprender y clasificar los textos para ejecutar juicios basados en una serie histórica de lectores, conceptualizando a la obra literaria sincrónicamente.

⁶ Históricamente dos criterios fundamentales fueron manejados en los estudios referentes a la historiografía literaria: la conformación de períodos y la sistematización. El primero divide la historia de la literatura en segmentos diacrónicos determinados por corrientes artísticas. El segundo, selecciona y agrupa las producciones textuales de tales períodos de acuerdo con sus características comunes, siendo determinadas por las comparaciones formales como géneros literarios. Vid. Hans Robert Jausss, *La literatura como provocación*. Barcelona 1976. Ediciones Península p. 159

El análisis de la experiencia literaria del lector se escapa entonces del psicologismo amenazante cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico.⁷

Jauss argumenta que las figuras del destinatario y de la recepción del texto se encuentran inscritas en este último, en su contrastación con los textos antecedentes que han sido retenidos como normas. En el momento en que aparece un texto, éste no se presenta nunca como una novedad absoluta, puesto que mediante un juego de señales, referencias implícitas, características familiares, se predispone al público a un cierto modo de recepción, se le prejuicia. El concepto de *horizonte de expectativas*⁸ es tomado por Jauss del estructuralismo, ya que para esta escuela el fenómeno literario no puede descubrirse aislado sino sólo con ayuda de las relaciones en las que está envuelto. Es importante comprender al

⁷ Hans Robert Jauss, *op. cit.* p.170

⁸ En una hipótesis de la sociología de la literatura es necesario considerar que la obra de arte se inscribe en un sistema complejo de necesidades, gustos, lecturas, modelos de comportamiento, etc., que constituyen, en su conjunto, lo que Jauss llama el horizonte de expectativa de público, es decir, del freidor. Además por una serie de condicionamientos bastante diversos (el "género" en que encajilla un texto determinado, las presiones de la industria editorial, para citar dos suficientemente alejados entre sí) el freidor se "forma una idea" del libro, lo decodifica de acuerdo con algunos estereotipos, exige acaso hasta la solución de algunos problemas personales suyos. Así se explica la "satisfacción" de los lectores más ingenuos cuando se encuentran con productos de estética kitsch, cursis, o de amplio consumo.

Para Weinrich sería preciso escribir la historia de la literatura desde la perspectiva del lector. Él alega precisamente la atención que muestra Aristóteles por las reacciones del público (por ejemplo la cara al antinatural enfrentamiento entre el padre y el hijo, entre amigos o hermanos); también la retórica clásica está centrada sobre el público y los medios que se han de emplear para persuadirlo o conmocionarlo. Señala Weinrich: "Una elaboración ulterior de este bosquejo para un panorama más amplio de la literatura, en sus numerosas manifestaciones históricas, podrá producirse en el futuro por la interpretación de los textos. Sin embargo, no por las interpretaciones "inmanentes" que no tengan en cuenta lo que existe más allá del texto, sino por las interpretaciones que analicen también todas sus presuposiciones en cuanto constitutivas del horizonte de las expectativas del lector. El concepto de horizonte de expectativas del lector, expresado por Karl Mannheim, ha sido incluido en la ciencia de la literatura por Hans Robert Jauss, que se sirve de él sobre todo en un sentido general. Desde el instante en que una obra de literatura se presenta como formando parte de una categoría literaria determinada, ya se proyecta en un horizonte de expectativa que para el lector -para el lector experto, naturalmente- es el resultado de su familiaridad con esta categoría." *Vid.* Angeles Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona 2000. Ariel, pp. 200 - 201

texto como un objeto bidimensional que tras la lectura adquiere su verdadero valor artístico, y a través de la interacción entre obra literaria (producción) y recepción, se realiza el intercambio continuo entre autores, obras y público(s), entre la experiencia artística pasada y presente. El lector aporta datos de la época en que vive, su recepción comprende códigos determinados por esa época y por contextos culturales, sociales, económicos y hasta políticos. Los textos son el resultado de la relación de horizontes de expectativas de recepción, y así, este concepto se introduce como núcleo de la reflexión del público. Las lecturas del texto literario, se realizarán desde ese lugar y tiempo, ellas reflejan lo que un grupo o grupos de lectores de una época entienden de esa obra, Jauss lo llama *horizonte de experiencia*. Para la realización de su análisis es necesario entrelazar lo que hay de coincidente entre los horizontes de expectativas y de experiencia, es decir, la comunicación literaria entre producción y recepción, la relación entre la obra, los receptores en particular y los receptores entre sí. En este sentido Jauss coincide con Gadamer en su concepción dialógica de la literatura:

La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida. Ya que únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de recepción pasiva en recepción activa, de normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera. La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo y al mismo tiempo de proceso entre la obra, el público y la nueva obra, relación que puede concebirse tanto en la conexión entre comunicación y receptor como en las concesiones entre pregunta y respuesta, entre problema y solución.⁹

La relación que guarda la obra literaria y sus lectores, contiene factores estéticos e históricos. Son estéticos porque cada vez que un lector se enfrenta a una nueva obra, su

⁹ Hans Robert Jauss, *op. cit.* p. 164

recepción está sujeta a una valoración de criterios establecidos, aquellos que lo han formado como lector, el cúmulo de su historia personal y sus valoraciones a partir de la historia literaria que conoce. Es histórica, ya que la comprensión de los primeros lectores sirve para que ésta se enriquezca, como si de herencia genética se tratara, en una serie de recepciones, con lo que se producen obras de gran notoriedad y categoría histórica.

Todo público lector posee un horizonte de expectativas que provienen de su conocimiento de otros textos; este horizonte de expectativas se establece en una nueva obra; su carácter artístico es evaluado por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado. El texto evoca aspectos ya leídos, y dispone al lector.

El horizonte primario de la experiencia estética que recibe un texto, constituye una percepción guiada mediante señales que corresponde a intenciones fijadas de antemano. Un texto recién producido puede alejarse o variar la estructura de una serie, puede transgredir la expectación que corresponde a cierto género y al romper con la convención consigue inaugurar una nueva serie. La propuesta de una moderna historia literaria fundada en la estética de la recepción, será dada en la medida en que puedan unirse pasado y presente de la experiencia estética. Para esta acción, es necesario hacer a un lado el objetivismo histórico que “termina valorando a la obra literaria como un objeto clásico y universal, ajeno a los mecanismos de producción y recepción”¹⁰

Al no existir los medios ideales para estudiar las diferentes lecturas que el público realiza de un texto literario, resulta útil comparar las lecturas privilegiadas, lo que permitirá establecer un esquema de las reacciones del lector.

Como lector privilegiado se entiende aquel “lector profesional” cuyas interpretaciones trascienden la circunstancia privada y llegan al público por su difusión en

¹⁰ *Ibid.*, p. 175

medios masivos. La recepción reproductiva comunica patrones para aprehender el potencial de sentido de una obra, centrada en la apropiación de sentido que de ella surge. Establece la introducción de la obra en el contexto de la sociedad literaria conforme al enjuiciamiento y apego de esa obra a los códigos estéticos dominantes. El lector privilegiado media entre el texto y el público, sus valoraciones tienen impacto en el lector empírico y puede desprenderse de ellas la decisión de efectuar o no una lectura específica, aportando ideas preconcebidas para que el lector empírico lleve a cabo su comprensión del texto literario. La diversidad de los lectores privilegiados - académicos, escritores, periodistas, reseñistas y traductores - puede tomarse como muestra representativa de los distintos horizontes de expectativas y de experiencia estética; para facilitar la reconstrucción de códigos estéticos. Un código estético reúne la totalidad de actitudes, ideas y opiniones que sustentan la práctica artística de un grupo de creadores que representan un modo particular de estructurar el arte y sus vínculos con la realidad en una época. Esta comprensión es progresiva, puesto que combina el estudio diacrónico con el sistema sincrónico, la relación de la literatura contemporánea en la sucesión que desarrolla la literatura, con respecto al progreso universal de la historia. La diversidad de recepciones que se tornan de pasivas a activas, estimulan nuevas formulaciones, lo que origina que una obra sea comprendida en su sentido y forma, y ello constituye la única opción viable para establecer su línea histórica.

Toda lectura es también un suceso o hecho histórico, y en consecuencia, implica siempre un nuevo intento de rehacer el sentido de un texto, y sólo puede renovarse a partir de las personales disposiciones del nuevo horizonte del lector, que es necesariamente distinto al del horizonte del autor.

En este sentido, Jauss toma de Gadamer el estudio de los textos dentro del marco de historia universal, ya que una época por sí sola, igual que un texto aislado, no posee sentido

alguno. Solamente dentro del todo de la historia, una época, un movimiento, o un texto, adquieren sentido y significado. Cada hecho humano cobra valor en la historia debido a los efectos que haya producido. “Una acción lo es cuando hace historia, esto, cuando tiene un efecto que le confiere un significado histórico duradero”¹¹

I.4 Efecto estético

Sin embargo, el estudio de estos fenómenos, no deja de lado el entendimiento sobre la conformación del texto, aquello que hace de una obra literaria ser un objeto estético, los mecanismos o principios estructurales que originan el que un texto sea considerado una obra de arte, ya que el texto contiene todo un repertorio de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de lectura, reorganizando sus instrucciones internas por medio de la interpretación. Aquí es importante distinguir el estatus literario de un texto, para diferenciarlo de los de otra clase, por ejemplo:

- Los textos legales, cuyo contenido existe como norma obligatoria de conducta en las relaciones humanas.¹²
- Los textos científicos, que son resultado de un proceso de estudio, experimentación, cálculo y/o discusión de una investigación. El propósito de un texto científico “es la diseminación del conocimiento de manera corta y sintética, redactado con claridad, concisión y fidelidad absoluta a los resultados de la investigación. [...] Un documento científico (libro, artículo o reporte) no es una obra aislada; se apoya en documentos precedentes como contexto y punto de partida, y enuncia resultados que a su vez podrán ser sustento de documentos posteriores. La estructura de cada documento, el lenguaje y muchas de sus “palabras” como unidades, símbolos y fórmulas, se deben ceñir a convenciones, usos y costumbres internacionales,

¹¹ Jauss, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Barcelona 1976. Ediciones Península p. 176

¹² Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. Instituto de Investigaciones Sociales, Colección Pensamiento Social, p. 102

con variantes aceptadas en cada campo de la ciencia y la tecnología.”¹³

El tipo de rasgos característicos que otorgan especificidad a los textos literarios se entiende como literariedad o literariedad. La obra literaria como sistema estructurado y jerarquizado de procedimientos artísticos, cambia con la evolución de la literatura. El valor llamado “dominante” por Jakobson es diferente para cada momento histórico¹⁴. Así, la literariedad de una obra sólo puede ser observada si se presta atención a dos tipos de fenómenos: cómo funciona el texto en sí mismo y cómo funciona relacionado con su contexto histórico social en el momento de su producción.

La estética de la recepción, al postular historiar los textos a partir de la experiencia que hacen los lectores de las obras literarias, abre una relación directa entre las formas emitidas por el texto, y el horizonte de expectativas del público al que están dirigidas. Es indiscutible que al mostrar al lector y centrarlo como protagonista de la construcción de sentidos, su participación implica la búsqueda y actualización de los códigos de escritura, que en su gran mayoría se encuentran ya planeados por el escritor dentro de la obra. Jauss previó la necesidad de reconstruir el horizonte de expectativas, ante el cual, los lectores entraban en contacto con una obra, y la importancia de estudiar su desarrollo en el tiempo para esclarecer el carácter individual del hecho literario, de esta forma, se le situaría con respecto a la sociedad en que tuvo lugar.

¹³ Arturo Sánchez y Gándara, *El arte editorial en la literatura científica*, p. 23

¹⁴ Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, p. 95

I.5 Comprender y concretizar textos literarios

Concretizar los textos literarios es la forma de recepción dada entre un público literario; surge de la mezcla de horizontes, entre la propuesta de recepción de la obra y el horizonte de expectativas del lector. Determina la lectura, la comprensión y la valoración del texto literario, ya que existen recepciones distintas de acuerdo con la atribución exigida por la obra y según las expectativas que sobre ella establezca el lector. Comprender implica el distanciamiento consciente del horizonte original de producción (y su primera recepción) y del horizonte actual del receptor, que también significa la fusión de estos dos horizontes.¹⁵

La teoría de la estética de la recepción no permite únicamente comprender el sentido y la forma de la obra en el desarrollo histórico de su comprensión. Exige también situar la obra en su “sucesión literaria” con objeto de reconocer su posición y significación histórica en la relación de experiencia de la literatura. En el paso que va desde una historia de la recepción de las obras a la historia trascendental de la literatura se muestra ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se convierte en la recepción activa y en la nueva producción del autor o en el que (visto de otro modo) la obra siguiente puede resolver problemas formales y morales que la última obra dejó sin resolver y puede también plantear nuevos problemas.¹⁶

Su estudio nos habla de la incorporación de los textos en un momento determinado de la historia, el efecto producido por la obra de arte, y el modo en que esa obra es recibida por el público produce el círculo comunicativo de la historia literaria. El concepto de extrañamiento tiene la función de extraer al objeto del campo de la percepción automática;

¹⁵ Para Wolfgang Iser, al proceso mediante el cual el lector aprehende el texto es llamado concretización, los elementos que hacen posible esta actividad, son llamados estructuras apelativas. *Vid.* Wolfgang Iser, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, en Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 353.

¹⁶ Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*. pp. 188 - 189

es un recurso artístico que tiene la intención de conducir el conocimiento, se trata de un proceso que define la relación entre el lector y el texto. La literatura como arte se define por esta interacción. El público o destinatario puede reaccionar de distintas maneras ante la obra: en diferentes momentos la obra puede ser criticada, elogiada, admirada, rechazada, interpretada o incluso realizar nuevas obras a partir de ella. “La experiencia estética ha sabido salir de todas las fases de hostilidad artística con una imagen inesperadamente nueva, bien dando un rodeo a lo prohibido, reinterpretando el canon o descubriendo nuevos medios de expresión”.¹⁷

La distancia estética entre ambos sólo abre espacio a una mediación, en la que el investigador podrá estudiar su propia postura con respecto a la obra, teniendo como punto de referencia la trayectoria de la recepción.

El análisis intratextual y su relación con los horizontes respectivos determinarán a la obra históricamente dentro de la tradición literaria que le corresponde, mediante la dinámica de pregunta y respuesta (tomada de la hermenéutica). El estudio del discurso crítico abre camino a ello por medio de la revisión del horizonte de experiencia estética que acogió a una obra determinada y el modo en que su modificación dinámica tuvo lugar. Evidenciar el estado de ese horizonte, marca el límite de su estudio y puede referirse al del investigador o el que indica la variación de elementos, la incorporación de nuevos factores y variables no presentes previamente en la trayectoria crítica de la obra.

Esta nueva manera de contrastar la recepción de texto ayudará a entender mejor su formulación a partir de las diferentes lecturas que se realizan de él, ya que como mencionamos en un principio las propiedades de la experiencia estética son entendidas como aspectos de comportamiento receptivo y comunicativo. La experiencia estética es receptiva porque existen diferencias que la ubican de forma separada del resto de las

¹⁷ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. p. 27

funciones de la vida; la temporalidad en los textos es única, ya que ésta hace que se vean de una manera nueva, proporcionando el placer por el objeto en sí, deleite que es capaz de trasladar al lector a mundos de fantasía, eliminando la obligación del tiempo real; echa mano de las experiencias del lector y abriendo opciones en las formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva de esta manera el tiempo perdido. La experiencia estética consigue colocar vidas paralelas, ofrece la opción de visitar mundos extraordinarios para el ejercicio de la imaginación. La propia actividad estética produce en el trabajo del recuerdo, el *telos* que completa en la obra el mundo imperfecto y la experiencia precedera que es la vida. Para que la experiencia estética se vuelva comunicativa, debe posibilitar al lector identificarse con lo que él debe ser o le gustaría ser: le facilita jugar roles que en la vida cotidiana le serían inalcanzables o difícilmente resistibles, también le ofrece la apertura para comprender la concretización en sí misma como un proceso de formación estética. En la capacidad productiva del texto literario su auditorio marca una base sumamente importante en la realización de la experiencia estética; así también es cardinal la actividad del escritor para poder enunciar todo lo que permanece mudo o desconocido por las convenciones. Todo acto de comunicación incluye un remitente y un destinatario de la información; sin embargo esto no es garantía, ya que no siempre el mensaje llega a entenderse, es preciso la intervención de un intermediario común: el lenguaje. Los signos (palabras) en la literatura no poseen un carácter convencional, como en la lengua natural, son representaciones icónicas, figurativas. El signo modeliza su contenido. En estas condiciones, se produce en el texto artístico la semantización de los elementos extrasemánticos (sintácticos) de la lengua natural. En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se origina un entrelazamiento complejo: lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto artístico se revela como semántico a otro nivel. En cuanto al lenguaje del texto literario, éste trata una jerarquía

compleja de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos, ligados a la posibilidad de diferentes lecturas del texto artístico. Si la obra de arte literaria comunica algo, puede entonces hablarse de aquello que se transmite; esto es solamente posible utilizando un sistema común para el transmisor y el receptor, la interacción de estos dos factores hace posible el acto de comunicación.

El lenguaje particular de la literatura no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a ésta, posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. La actividad de lector es la de crear sentido al desentrañar las instrucciones que conforman el texto; esta interacción es proporcionada por el texto literario mismo que, por medio de las estrategias del escritor, estructuran la obra. El binomio escritor-lector juega un papel significativo para la concretización de la misma. La percepción de un texto artístico es siempre una lucha entre el lector–destinatario y el escritor–emisor. Tras haber percibido una parte del texto literario, el lector-destinatario acaba la construcción del todo. El siguiente movimiento del autor puede confirmar la conjetura y hacer que sea inútil continuar la lectura o desmentirla, exigiendo por parte del lector una nueva construcción, y así consecutivamente hasta que el autor, tras conseguir vencer la experiencia artística anterior, las normas estéticas, los prejuicios del lector, le impone su modelo del mundo. Este repertorio, activado durante la lectura por estrategias y perspectivas, habilita al individuo para concretizar la reacción que el texto representa hacia la realidad tocante.

Dado su carácter de ficción, los textos literarios no describen objetos ni los reproducen, sino que describen las reacciones producidas por los objetos es un mundo de representaciones que no corresponde de manera exacta con el mundo real; el mundo del texto aparece como fantástico, por esta causa se dice que los textos literarios son ficciones, ya que la ficción es:

...un discurso representativo o mimético, que evoca un universo de experiencia mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector –según su experiencia del mundo- aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira.¹⁸

El texto artístico es un aparato organizado que posee en sí mismo la capacidad de contener información de una agrupación excepcionalmente elevada, si se compara con las frases del lenguaje natural o coloquial. Este artificio recurre al mecanismo típico del proceso de conocimiento que remite lo nuevo, el tema, a lo ya asimilado por el sujeto, su horizonte. Los discursos literarios son ficciones que se refieren a mundos verbalmente posibles y fundamentados en sí mismos. La literatura es la conexión entre los conceptos de realidad y ficción pues sugiere la narración o comunicación de hechos ficticios basados en hechos reales, como también sentimientos, experiencias, descripciones o simplemente ideas aparentemente sin un contenido objetivo o racional. El texto literario presenta un carácter ficticio en el sentido de que necesita de un ente comunicador que relacione lo sucedido o el hecho en sí mismo con el lector. Lo que el autor comunica tiene relación con lo que quiere destacar del mundo real. Puede burlarse de la realidad o halagarla, resaltar lo que más le interesa o intriga. No necesariamente quiere dejar un mensaje directo en el lector; ni mucho menos una enseñanza pedagógica, pues el texto se presta a varias interpretaciones, según costumbres, o características personales del lector.

El escritor selecciona las piezas, como en un rompecabezas, con las que conformará su obra, por los tipos de organización, las alternativas de orden, los elementos del lenguaje

¹⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 208.

artístico que la compondrán, etc. Allí donde la elección ha sido hecha por el escritor en la lengua natural en la que escribe, la época, los medios artísticos implementados, el lector tendrá la oportunidad de buscar opciones para su decodificación o concretización. Un medio importante de activar el sentido “informativo” de la estructura es infringirla; esto genera *extrañamiento*.¹⁹ El texto artístico no es sólo una simple convención de normas estructurales, sino también su trasgresión; el desarrollo del arte en general, y de la literatura en particular, es implementar regularidades e infringirlas. Quizás este sea el motor primigenio del arte, la existencia de esta dialéctica entre tradición y vanguardia. La vida del texto artístico está en la tensión recíproca de ambas tendencias, cada una de las cuales se esfuerza por alcanzar el dominio.

La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo artístico supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de lenguajes artísticos de una época determinada, de una cultura dada, de un pueblo o de la etapa de la humanidad. La ficción de la cual está construido el texto literario es el mundo de las posibilidades, de lo que pudo ser y nunca fue, en donde todo es posible. La irrealidad del texto literario no es lo fantástico ni lo inverosímil sino lo posible en la realidad. La ficción permite imaginar; sólo la literatura busca y encuentra posibilidades a través de la actividad lúdica, se vale del engaño y la simulación para poner al descubierto verdades

Para Genette en *Ficción y dicción*²⁰, los actos de ficción son enunciados de ficción narrativa considerados como actos de habla. Desde este punto de vista, en el discurso narrativo ficcional, habría, al igual que en el discurso narrativo factual, tres tipos de actos de

¹⁹ “shock psíquico que proviene de la sorpresa que produce en el *receptor** la percepción del arte en cuanto tiene de inesperado, de diferente, si se compara con lo ruinoso, con lo habitual [...] A veces se ha llamado al extrañamiento *distanziación*. Se considera una categoría estética de la *recepción*.” Cfr. Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 204

²⁰ Cf. Gerard Genette, *Ficción y dicción*, pp. 147-150

ficción: primero, los discursos pronunciados por personajes ficticios, cuya ficcionalidad postula el marco de la representación escénica, real o imaginaria, y cuyo estatuto pragmático en la diégesis es similar al de cualquier acto de habla común. Segundo, actos de habla de los personajes de ficción, cuyas características son similares a las del acto de habla de personas reales (por supuesto, los personajes dicen dichos –carácter ilocutivo- acompañan su decir con otros actos –punto y fuerza ilocutivos- y sus dichos influyen en los otros personajes –efectos perlocutivos-). En tercer lugar, el discurso narrativo del autor o conjunto de actos de habla constitutivos del contexto ficcional. Para Genette, los enunciados de ficción son aserciones fingidas porque son actos de habla simulados en la ficción. Ellos, como los enunciados factuales, y contra lo que pudiera pensarse, pueden transmitir mensajes.

Los personajes de ficción son creados por el novelista, que finge referirse a una persona; es decir, las obras de ficción son creadas por el escritor que realiza aserciones sobre seres ficcionales.

La ficción escapa al sistema enunciativo de los enunciados de realidad. El yo-origen real desaparece y lo que emerge es un mundo con un yo-origen ficcional, el de los personajes y el de la narración misma, que no son propiamente objetos de aquel origen enunciativo de autor, sino sujetos propiamente dotados de capacidad productora. Así, existe una indiscutible solidaridad entre el esquema discursivo de las formas de la representación y la creación del mundo e imagen de la vida que la ficción implica.

I.6 Formas que en el texto producen indeterminación

La literatura es el medio que con mayor precisión y economía de almacenamiento transmite información. Concentra una enorme cantidad de datos y posee la propiedad de mostrar a

diferentes lectores distinta información, dependiendo de la capacidad de cada uno de ellos; ofrece al lector un lenguaje que le permite entender una nueva porción de datos en posteriores lecturas, y que pueden variar en el tiempo agregando o quitando información y soluciones. Como medio de comunicación, su realización se logra al consolidar la conexión entre emisor – transmisor del mensaje (escritor) y el receptor - destinatario (lector).

El sistema que sirve a los fines de comunicación puede definirse como lenguaje; en este sentido, podemos hablar de una amplia y heterogénea diversidad de códigos, no sólo en la diferencia de idiomas, sino también en sistemas creados por diversas ciencias. Todo lenguaje utiliza signos para formar su vocabulario, la combinación de estos signos obedece a reglas determinadas, y sigue su particular jerarquización. La lengua que se utiliza en la literatura se clasifica como *lenguaje secundario* ya que se superpone a las estructuras de comunicación lingüístico - naturales.²¹ Los conceptos de texto y de signo se encuentran equiparados. El texto es un signo integral, y todos los signos aislados del texto lingüístico se sujetan a él al nivel de elementos.

Los signos de los cuales está compuesta toda lengua natural se caracterizan por la existencia de componentes extralingüísticos y de elementos sintagmáticos. Entre los grupos de hechos lingüísticos existe una constante interpretación; por un lado, los elementos portadores de significado se convierten en auxiliares, y los elementos auxiliares se semantizan constantemente; por otro lado, se manifiesta una tendencia constante a la formalización de los elementos portadores de contenido.

La lengua natural interviene directamente en la complicada estructura literaria, creada con los materiales que ella misma proporciona y que le permiten transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transferencia mediante una estructura

²¹ “El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender secundario con respecto a la lengua únicamente, sino que se sirve de la lengua natural como material. Vid. Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*. P. 58

elemental propiamente lingüística. “...puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios.”²²

Específicamente en la obra de arte literaria se propician una serie de acciones que permitirán al lector la concretización del texto literario. Para actualizar el texto es necesaria su lectura; empero, el texto debe otorgar espacios que sirvan para que el lector coopere con su realización; mientras más espacios de indeterminación tiene un texto, mayor será la intervención del lector en la realización de su posible intención, el lector llenará o eliminará continuamente los vacíos, adaptándolo a sus capacidades para actualizar la información que en el texto se encuentra.

Los recursos de efecto creados por la literatura formulan que un objeto se transfiera desde la esfera de su percepción normal a una nueva percepción que da como resultado ese cambio semántico particular. Ambos mecanismos se deberían colocar en el nivel del significante, en ellos, el escritor reclama una percepción nueva de las cosas o una restauración en la experiencia de la vida, su intención se consigue mediante una forma específica de construcción lingüística. Sin embargo, la obra literaria no termina en el texto, el texto es sólo un elemento en la relación de comunicación.

La obra literaria constituye a partir del texto un sistema de relaciones intratextuales, en su relación con la realidad extratextual: las normas literarias, la tradición y la imaginación. “La recepción tiene lugar como un proceso creador de sentido que lleva a

²² Lotman. *Op. cit.* p. 20

cabo las instrucciones dadas en la apariencia lingüística del texto”.²³ El fin de la investigación literaria es la concreción del texto, no del artefacto, sino el objeto estético. La obra de arte se manifiesta como signo en su estructura interior, en su relación con la realidad y también en su relación con la sociedad, con su creador y sus receptores. El estudio objetivo de los fenómenos que representa la literatura se orienta a la obra de arte tomándola como signo constituido por símbolos. Estos son creados por el escritor, y se asientan en la conciencia colectiva; relación que remite al contexto de los fenómenos sociales. La literatura es capaz de caracterizar y representar una época histórica determinada mejor que cualquier otro medio de expresión social. La obra de arte literaria posee un significado semiológico doble: autónomo y comunicativo. Es autónomo con respecto al contexto total de los fenómenos sociales, y es comunicativo porque apunta a una realidad determinada.

Existencia en el mundo de los sentidos y en la conciencia colectiva, llámese obra literaria, o historia de los hechos. Para Saussure, el *signifiant*, corresponde a la conciencia colectiva un determinado significado – a veces denominada “objeto estético” –, caracterizado por lo que tienen en común los estados subjetivos de la conciencia producidos por la obra material en los miembros de un grupo determinado. La conciencia individual está marcada por contenidos pertenecientes a la conciencia colectiva, y todo contenido espiritual, al traspasar los umbrales de la conciencia individual, adquiere el carácter de signo por el mero hecho de su inmediatez.

El signo, según la definición más corriente, es una realidad sensible que se relaciona con otra realidad, que le debe producir. La obra de arte como signo está destinada a mediar entre su creador y lo colectivo. El signo significa siempre algo que se deduce naturalmente del hecho de que tiene que ser comprendido tanto por el que lo emite como por el que lo

²³ Fokkema, D. W., Elrud Ibsch. *Teorías de la Literatura del siglo XX*, p. 217

recibe. Todo hecho literario o artístico, al ser considerado desde este punto de vista histórico, aparece como el resultado de dos fuerzas: la dinámica interna de la estructura y la intromisión, en la estructura, de elementos externos. Para que esta acción se realice es necesario atender a “factores asociativos”. Por una parte, el elemento externo o todo lo que externamente nos ofrece la presencia de la cosa: línea, forma, color, etc., en el caso de la literatura, elocuencia, significación, uso de los mensajes lingüísticos, imágenes dadas por metáforas. Lo interno es reconocido como la serie de representaciones reproducidas, apoyadas en experimentaciones anteriores, que se fusionan en un todo con las impresiones provenientes de lo externo. Estas constituyen el factor asociativo del agrado estético y contienen la significación del objeto. Para poder comprender cabalmente este fenómeno es necesario entender los diferentes niveles que permiten su comprensión, como son la representación y percepción de un estilo en el ámbito de la literatura, el distanciamiento producido por la automatización de la percepción subjetiva entre el objeto y el sujeto.

En cada acto de comunicación el emisor, al mandar su mensaje, se propone que llegue al receptor de manera determinada y así, consciente o inconscientemente, aporta al mensaje funciones que cumplirán su propósito. Si su intención es informativa, procurará que el mensaje sea claro y objetivo, teniendo una función referencial, de forma que el receptor preste atención al referente del cual trata el mensaje. A veces el emisor deja traslucir en el mensaje emociones, de esta manera imprime a su escrito una función emotiva. Otras veces el emisor intenta influir en el comportamiento del receptor de manera deliberada y aporta una función apelativa a su mensaje. En la comunicación también existen mensajes que solamente sirven para asegurarse de que ésta no se ha interrumpido, y que sigue funcionando el canal; estos mensajes tienen una función fáctica. Cuando el propio código se convierte en referente, cuando se habla del lenguaje mismo, el mensaje

tiene una función metalingüística; por último, cuando el emisor centra la atención en la manera de expresar el mensaje, y si el mensaje adquiere valores figurados, este tiene una función poética. Las funciones lingüísticas antes mencionadas son utilizadas en los textos literarios como estrategias particulares por parte de los escritores, y son interpretadas por los lectores en sus diversas concretizaciones.

I.7 Características de la obra de arte literaria

Una vez entendidos los rasgos representativos del discurso, en especial del fictivo, debemos examinar aquellas formas que producen indeterminación a partir del texto literario, elementos que le son inmanentes y que pueden detectarse en su esfuerzo por representar los objetos del mundo real. Estas formas son descubiertas por la diversidad de perspectivas que producen progresivamente sobre el objeto y que, al mismo tiempo, lo hacen concreto para la opinión del lector. Roman Ingarden nombra la manera de representar de los objetos literarios como *perspectivas esquematizadas*, y para que dichas perspectivas logren en el lector una realización representativa clara y entendible son necesarias muchas de ellas. Ahora bien, las relaciones que existen entre las perspectivas esquematizadas de un texto son percibidas por el lector que las interpreta; entre estas acciones de representación e interpretación a través de las perspectivas esquematizadas se abren vacíos de información:

Estos vacíos abren entonces un margen de exposición para la manera en que los aspectos presentados en las perspectivas pueden ser referidos uno a otro. Estos vacíos no se pueden eliminar en absoluto por medio del texto. Al contrario, entre más afine un texto su retículo de representación y esto significa: mientras más variadas sean las “perspectivas esquematizadas” que produce el objeto de arte, más aumentan los vacíos.²⁴

²⁴ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall, *En Busca del texto, teoría de la recepción literaria*, p. 106.

No deben de entenderse por vacíos los faltantes de información. Los vacíos funcionan de la siguiente manera: por medio de las perspectivas esquematizadas, el lector realiza una actualización de información, llenando o eliminando, y elabora relaciones no formuladas entre las perspectivas aisladas del texto. Por esta causa, en la segunda lectura de un mismo texto literario, se producen impresiones diferentes a las de la primera lectura; en muchas ocasiones, en la segunda lectura se detectan aspectos que se encontraban todavía imperceptibles, ya que el lector no contaba con la información necesaria para distinguirlos. “Procedimientos ya conocidos se vuelven ahora nuevos horizontes y hasta cambiantes y por eso aparecen como enriquecidos, cambiados y corregidos. Todo esto no está formulado en el texto; más bien, el lector mismo produce esas innovaciones”.²⁵

Pese a que el texto literario no es responsable totalmente de las comprensiones realizadas por el lector, sería imposible interpretar la información si el texto mismo no contuviera una cierta cantidad de vacíos que hicieran posible el margen de exposición y la diversa adaptabilidad del texto. En esta estructura, el texto hace un ofrecimiento de participación para sus lectores. El volumen de la información en el mensaje debe considerarse como una función del número indeterminado de mensajes posibles. La estructura del texto artístico está atravesada por un número infinito de límites que lo segmentan en fragmentos equivalentes en diversos sentidos y, por consiguiente, alternativos. Las diversas irrupciones de indeterminación no representan un defecto de la estructura del texto, sino una manifestación de la diferencia entre el empleo referencial del lenguaje y su presencia despragmatizada en la literatura; la cual es definida por Iser como

²⁵ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, p. 323

asimetría entre texto y lector. La sensación de totalidad que una novela puede transmitir reside en su coyuntura por construir espacios que generan la apariencia de realidad al lector, fundada en el proceso de selección que intensifica ciertos aspectos y pasa otros por alto.

Las estrategias textuales son las encargadas de ofrecer al lector la posibilidad de unir repertorio y perspectivas, puesto que es su intervención el factor detonante de la interacción de personajes y situaciones. La estructuración del texto, la manera específica en que las indeterminaciones y vacíos de información hacen factible la asociación de segmentos narrativos, constituye el esquema organizativo que condiciona la apropiación de sentido a través de los momentos de indeterminación que presenta el texto literario.

La indeterminación consiste en el papel que el lector realiza al concretizar una obra cuando aprecia los detalles no explícitos en el texto, referidos a objetos, situaciones o personajes. Al sumar a estos postulados la teoría del efecto estético de Iser, que describe los procesos de elaboración del texto hasta la constitución del sentido por parte del lector, y que a partir de “vacíos de información”, estimulan o desorientan al lector en su conexión con el texto literario.

El texto es un sistema lleno de tales procesos, y por tanto debe haber un lugar dentro de este sistema para la persona que deberá llevar a cabo la reconstitución. Este lugar está marcado por los huecos en el texto consiste en los blancos que el lector debe llenar. Estos no pueden, obviamente, ser llenados por el sistema mismo, y en consecuencia sólo pueden ser llenados por un sistema distinto. Cada vez que el lector llena un hueco comienza la comunicación. Los huecos funcionan como una especie de pivote sobre el que revoluciona toda la relación texto-lector. Por consiguiente, los blancos estructurados en el texto estimulan el proceso generativo de ideas que debe realizar el lector en conformidad con los términos propuestos por el texto.²⁶

Las categorías estético-platónicas de *poiesis*, *aisthesis* y *katharsis* explican la capacidad productiva y receptiva de la experiencia estética. *Poiesis*, como placer producido por la obra

²⁶ R. Ingarden, *op. cit.* p. 431

hecha por uno mismo, la satisfacción de ser y estar en el mundo. *Aisthesis*, la experiencia básica estético-receptiva, el reconocimiento sensorial frente a la primacía del reconocimiento conceptual, y por último la *Katharsis*, el placer de las emociones propias, que a través del arte, son capaces de llevar al espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo. Jauss resume la conducta estéticamente placentera en tres pasos:

- 1) por la consciencia productiva, que crea un mundo como una propia obra (poiesis);
- 2) por la consciencia receptiva, que aprovecha la oportunidad de renovar su percepción interna y externa de la realidad (aisthesis),
- 3) finalmente – y con esto la experiencia subjetiva se abre a la intersubjetiva-, aceptando un juicio impuesto por la obra o identificándose con normas de conducta prescritas que, sin embargo, siguen siendo determinantes.²⁷

Lo que llamamos arte existe precisamente para restaurar la experiencia inmediata de la vida, para sentir los objetos a nuestro alrededor, y sobre todo enunciarlos. La meta del arte es transmitir la experiencia inmediata de una cosa; el mecanismo del arte es el de *extrañar* las cosas, es el mecanismo de la forma obstruyente que alarga la dificultad y la extensión de la percepción, pues en arte el proceso de percepción está orientado a sí mismo y tiene que prolongarse; el arte es un medio para llegar a saber como se realizan las cosas.

La comunicación literaria mantiene en todas sus dependencias funcionales el carácter de experiencia estética, siempre y cuando la actividad *poética*, *aisthética* y *kathárquica* no deje de producir satisfacción. El estudio reflexivo de la lengua conduce al camino de lo que está escrito en ella, presentándose el problema de explicar cómo se organiza el texto artístico en su construcción interna y cuál es su significación, es decir, cuáles son las relaciones semánticas internas con los fenómenos externos respecto a él.

²⁷ H. R. Jauss. "Experiencia estética y hermenéutica literaria". en Dietrich Rall, *En Busca del texto, teoría de la recepción literaria*, p. 74

La concretización es el proceso mediante el cual, el lector se apropia del potencial sentido del texto; es la actualización de su estructura apelativa que suscitará la respectiva interpretación de la obra, el efecto que genera en él. La concretización de la estructura del texto por parte del lector es el conjunto de rasgos textuales que éste ha aprehendido; su interpretación partirá de ellos y se sustentará en los horizontes de experiencia estética y de expectativa correspondientes. El potencial de sentido es el factor que posibilita las distintas concretizaciones de la obra a través del tiempo, y que varía en función del horizonte de expectativas y del horizonte de experiencia estética del lector en relación con él.

Un análisis de la estructura apelativa del texto y su potencial de sentido son el paso necesariamente anterior al estudio del discurso crítico en torno a ella. Sólo en la medida en que el investigador contextualice las concretizaciones respectivas y sea capaz de situarlas en perspectiva sus elementos peculiares podrán conciliar estética e historia.

Las indeterminaciones serán aquellas que en momentos de lectura posteriores se desvanezcan; en cambio, los blancos o vacíos de información serán los puntos específicos que el texto no satisfaga con una enunciación explícita y queden inciertos. El papel que juegan estos blancos dentro del texto es el de activar y controlar la actividad del lector. “Los blancos indican que los diferentes segmentos y estructuras del texto deben ser conectados aun cuando el texto mismo no lo diga.”²⁸

1.8 Estructura apelativa de los textos

Para Iser, al leerse toda obra se encuentran interactuando tanto la estructura del texto como la lectura del receptor. “Sobre esta base podemos concluir que la obra literaria tiene dos

²⁸ Wolfgang Iser, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, en Dietrich Rall, *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, p. 357.

polos que pueden denominarse el polo artístico y el estético: el polo artístico es el texto del autor, y el estético es la realización que hace el lector.”²⁹

El texto no incluye nunca instrucciones precisas para el lector, jamás declara explícitamente cuál debe ser la apropiación de sentido correcta o unívoca, pero su estructura apelativa contiene parámetros cuya activación durante la lectura facilitará la configuración paulatina de sentido, que tendrá como base la capacidad del lector para sintetizar. Como estructura apelativa se entienden los elementos intratextuales que funcionan como detonantes para llamar la participación del lector, quien completa y da sentido al texto, llenando los espacios vacíos o blancos de información.

La distribución de perspectivas en el texto puede seguir los siguientes patrones: la que representa la manera en que los elementos del repertorio se dispersan entre los distintos momentos de la narración.

1. La del narrador.
2. De los personajes.
3. Del argumento.
4. El lector ficticio.

Ninguna de estas perspectivas por sí sola es equivalente al contenido del texto, ya que cada una aparece en un momento determinado dentro del continuo que es la trama y es desarrollado en la lectura por el receptor.

Estas indeterminaciones son los puntos en los que las perspectivas confluirán y permitirán establecer nexos entre ellas, facilitando la manifestación del repertorio del texto, la forma en que éste reacciona a la realidad cotidiana.

²⁹ *Op. Cit.*, p. 359

La observación de estas perspectivas junto con la activación que proviene de los huecos y vacíos hacen posible la organización en el desarrollo de la lectura, lo que dentro de esta actividad conjunta referencias para la comprensión y organización de la estructura del texto.

Frecuentemente el análisis de estos espacios de indeterminación es localizado y estudiado por el lector privilegiado para enriquecer la interpretación de la obra, que va mostrando un *corpus* distinto que amplía su entendimiento. El detectar las fuentes de las que parte el texto, influencias, asociaciones, paralelismos, tópicos utilizados y sus orígenes, son precisamente el material del cual los investigadores nutren su trabajo para profundizar en su comprensión.

Los conceptos ya enunciados durante este capítulo nos ayudaran a la mejor interpretación del horizonte de expectativas³⁰ sobre la obra de Jorge Volpi, y su cambio a partir de la novela *En busca de Klingsor*.

³⁰ El intento de reconstruir un horizonte de expectativas se distingue de la reconstrucción del "espíritu" o de las ideas predominantes dentro de una época o un lugar en el hecho de que pone un énfasis especial en aquellos elementos que señalaban qué es lo que desean o esperan leer los distintos públicos, cómo disputan ellos o sus representantes entre sí (probablemente con el propósito de dominar la escena literaria) y sobre todo cómo pueden influir en la producción de un texto que tal vez concluye en la redacción de un segundo texto en el que de un modo u otro se consideran las reacciones del público. Cf. Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*, p. 35

II. PANORAMA DE LA LITERATURA MEXICANA FINISECULAR

Hans Robert Jauss en su *Historia de la literatura como provocación*, planteó un cambio en los métodos literarios críticos al advertir que el estudio de la literatura no consistía solamente en acumular datos para acercar a las sucesivas generaciones a una mejor comprensión de la literatura o a un mejor estudio de las obras en particular. Por el contrario, él busca en el desarrollo de los estudios literarios, la representación de grandes saltos cualitativos; discontinuidades de las que surgen nuevos puntos de partida. Jauss considera que los métodos tienen un papel histórico y al agotarse, deben ser sustituidos por otros. El teórico alemán inicia el desarrollo de su método con la formulación de una pregunta fundamental: ¿cómo se detectan en realidad los grandes cambios paradigmáticos de la ciencia literaria? A lo que puede responderse: cada nueva crisis emite señales y hay que esforzarse por percibir las.

Dentro de la tradición crítica alemana los conceptos de *Wirkungsgeschichte*, en el sentido de influencia o impacto de un escritor o de un texto determinado que tenía tras de sí una larga tradición erudita, la *Rezeptionsgeschichte* –historia de la recepción– y la

Wirkungsästhetik –una estética de la influencia o respuesta del lector- se entretajeron para desarrollar lo principal de las teorías de la recepción que hoy manejamos.¹ Dichos conceptos son las claves que dirigen el siguiente recuento de escritores mexicanos, sus obras y su influencia para los escritores del crack y en particular para Jorge Volpi.

El avance acelerado de la segunda parte del siglo XX cambió de fondo la tradición novelística mexicana denotando transformaciones vertiginosas en las creencias, costumbres, ideas y pensamiento de la sociedad nacional y del mundo. La creciente tecnologización de la vida en todas sus vertientes, el desarrollo de los sistemas de consumo, la presencia avasallante de los medios de comunicación, el establecimiento del neo-liberalismo como orden económico mundial, llamado al presente economía global; el cambio del sistema político mexicano, todos, son factores que han repercutido en las maneras de producir, sentir y observar la historia por parte de los escritores.

Dichos cambios, perceptibles de manera evidente en la narrativa finisecular, ha ido gestándose paulatinamente desde los años cincuenta hasta finales del siglo.

La siguiente enumeración de movimientos y obras, pretende describir la historia de la literatura mexicana en este lapso de tiempo para advertir la influencia que, directa o indirectamente, dichos movimientos han conseguido en escritores jóvenes que publican en la actualidad y, poco a poco, han sido integrados al estudio de la narrativa contemporánea. El seguimiento, en apariencia rectilíneo, desea evidenciar la evolución cíclica como patente en la continuidad de la historia literaria y su relación con el proceso de la historia general.

¹ Cf. Samuel Gordon, *Operaciones críticas. Estudios sobre literatura latinoamericana del siglo XX*, pp.149 - 150

II.1 La generación de Medio Siglo²

En 1951 comenzó a publicarse la revista estudiantil llamada *Medio Siglo*, en la que en un principio participaban solamente estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México. *Medio Siglo* contó entre sus colaboradores con escritores y políticos tan diversos como Javier Wimer, Marco Antonio Montes de Oca, Miguel de la Madrid, Rafael Ruiz Arel, Miguel González Avelar, Arturo González Cosío y Sergio Pitol. En sus dos épocas, esta publicación apareció sin periodicidad fija entre 1951 y 1957. Pronto, algunos de estos jóvenes entablaron contacto con estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, como José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis.³ Ahí, el poeta Jaime García Terrés, incorporó a muchos de los miembros de la generación de Medio Siglo a su equipo de difusión cultural de la UNAM: Emmanuel Carballo asumió la jefatura del departamento de Literatura, Juan García Ponce y José Emilio Pacheco fueron nombrados secretarios de redacción de la revista *Universidad de México*, Juan Vicente Melo dirigió la Casa del Lago, centro de actividad de los miembros de ese grupo, y Huberto Batis se responsabilizó por las labores de la Imprenta Universitaria. Sin embargo la tarea más importante de esta generación fue la de poner en marcha la *Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. A lo largo de sus diez años de existencia, esta publicación se convirtió en uno de los principales espacios para la discusión intelectual, tanto en México, como en América Latina. Su labor más importante consistió

² Vid. Vicente Francisco Torres. *Esta narrativa mexicana*. México 2003, pp. 102-106

³ Los miembros de esta generación no sólo compartieron los mismos intereses y anhelos, una misma vocación crítica y una decidida voluntad de hacer --lo que les permitió establecer fructíferos canales de comunicación y las bases de una larga amistad, que más tarde daña como resultado su constitución como grupo--, sino que, junto a esos intereses y voluntades afines, "hubo también una serie de instituciones y publicaciones literarias que, en gran medida, promoverían y facilitarían su integración", *vid.* Roderic A. Camp. *Los intelectuales y el estado en el México del siglo XX*.

en ser un medio de expresión y difusión de la literatura nacional y extranjera; política que se mantuvo durante la nueva época y hasta el final de la revista, pero con el ingreso de Tomás Segovia y de Juan García Ponce a la dirección, se hizo hincapié en que el requisito fundamental para la publicación de los textos fuera la calidad literaria, ya se tratara de escritores jóvenes o de intelectuales consagrados. *La Revista Mexicana de Literatura* rechazó toda actitud nacionalista o chauvinista, en virtud de un cosmopolitismo y un universalismo tomados, en gran medida, de revistas mexicanas anteriores -como *Contemporáneos* y *Taller*-, en las que se concebía a la literatura como un quehacer sin fronteras ni nacionalidades.

Además del criterio universalista de la publicación, se trataba de salvaguardar obras que enriquecieran la literatura mexicana. Entre sus labores de difusión y traducción de textos sobresalen las hechas a escritores como Cesare Pavese, Robert Musil, Thomas Mann, James Joyce, Sade y Henry Miller (autores preferidos del grupo, y que también tuvieron una influencia determinante en sus respectivas obras), intelectuales extranjeros poco difundidos o incluso desconocidos para las letras mexicanas de entonces (Yves Bonnefoy, Keith Botsford, Hermann Broch, Denise Levertov, y Herbert Marcuse). La preocupación de sus miembros por ejercer una labor realmente crítica hacia la cultura y la literatura pudo llevarse a cabo debido a que varios de ellos habían alcanzado un prestigio como creadores y críticos de los distintos campos en el quehacer cultural.

El perfil de esta generación puede definirse en términos generales, a partir de varios aspectos: una postura contraria a las tendencias nacionalistas de los años cuarenta, que pone en tela de juicio los presupuestos de la Revolución Mexicana y en la denuncia de las promesas incumplidas por parte del gobierno; el cosmopolitismo, por el que se fomentó y enriqueció una labor cultural con pocos precedentes en la historia nacional; el pluralismo, que implicó la apertura de sus miembros al quehacer cultural y literario de otros países; apoyo de sus integrantes a jóvenes intelectuales y escritores, tanto nacionales como

extranjeros, quienes mostraron a la sociedad mexicana de los años sesenta otros rumbos y puntos de vista sobre el quehacer literario y cultural de México; participación en distintas instituciones culturales, como el Centro Mexicano de Escritores, y en distintas dependencias de la Universidad Nacional Autónoma de México; su actitud crítica ante la cultura en general y ante algunas instituciones en particular, la cual ejercieron en diversas revistas del país -como *Universidad de México*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Cuadernos del Viento*, *La palabra y el hombre*, entre otras-, y en los suplementos "México en la Cultura" y "La Cultura en México". Por último, es importante mencionar el apoyo que recibieron de diversas editoriales, como la Imprenta Universitaria de la UNAM, Era, Joaquín Mortiz, el Fondo de Cultura Económica (FCE) y la editorial de la Universidad Veracruzana, entre otras.

Con frecuencia se ha limitado el concepto de "Medio Siglo" a un pequeño grupo de narradores, amigos entre sí, que además de sus coincidencias sociales compartieron una actitud ante el quehacer literario. Sin embargo, en términos estrictos, la generación debería incluir también a los otros escritores nacidos en el periodo de los quince años orteguianos⁴.

Así, nos encontramos con la necesidad de nombrar a autores tan disímiles como Inés

⁴ Por necesidad los hombres tienden a poner orden a las cosas y fenómenos que los rodean. La literatura como actividad trascendental, no podía ser ajena a esa sed de afinidades, contrastes y cronologías que le sirven para trazar coordenadas en las cuales el hombre fija su tiempo y su lugar sobre la Tierra. Si a esto agregamos los esquematismos y generalizaciones de que se sirve la tarea docente, podremos tener una justificación más o menos válida para fijar corrientes, épocas y generaciones. En el ensayo académico, *El tema de nuestro tiempo*, el filósofo Ortega y Gasset, explica que una generación es "una zona de 15 años durante la cual una cierta forma de vida fue vigente"; la afinidad entre los hombres de una misma generación "no procede tanto de ellos como de verse obligada a vivir en un mundo que tiene una forma determinada y única". Hay que distinguir entre los contemporáneos y los coetáneos, según sean los que viven en un mismo tiempo o sean de la misma edad, respectivamente. Existen generaciones decisivas, que son las que hacen cambiar las etapas históricas, o mejor dicho, aquellas que viven el cambio de ciclos. Para Ortega, esta medida en el tiempo otorgaba a grupos de escritores e intelectuales la oportunidad de organizarse, tener un perfil propio, generar propuestas en el espacio de la cultura y el pensamiento de su época. Sin embargo, no es ninguna ley absoluta y las variantes pueden ser mayores o menores en su cuenta. Cf. José Ortega y Gasset. *El tema de nuestro tiempo; la rebelión de las masas*.

En la narrativa mexicana han podido establecerse algunos acuerdos como el de Generación de Medio Siglo, o de la Casa de Lago, los nacidos entre 1921 y 1935, la Generación del 68, que corresponde a los nacidos entre 1936 y 1950. Esta última dividida en dos etapas, la primera ocurre de 1965 a 1968 y la segunda se extiende hasta finales de los 70. Vid. Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana". *Vuelta* 60. (noviembre, 1981) pp.27-42.

Arredondo (1928) y Guadalupe Dueñas (1920), o Sergio Galindo (1926) y Ricardo Garibay (1923). A estos nombres se suman: Emilio Carballido (1925), Rosario Castellanos (1925), Amparo Dávila (1928), Luisa Josefina Hernández (1928), Salvador Elizondo (1932), Carlos Fuentes (1929), Elena Poniatowska (1932), Juan García Ponce (1932), Jorge López Páez (1922) y Sergio Pitlor (1933), entre otros.

“Medio Siglo” fue una generación de búsquedas y vacilaciones, pero, acaso por lo mismo, de tentativas por delimitar un espacio ideológico, una poética narrativa. Empresa de carácter finalmente más individual que colectivo, determinó la conformación de estilos y procedimientos literarios que, al oponerse unos a otros, se convirtieron en formas definidas. Libertad técnica, curiosidad experimental y fascinación por lo insólito, los personajes misteriosos, las situaciones límite, son algunos de los elementos que compartieron de manera visible. Esta generación respondió a la necesidad histórica de revisar las condiciones políticas, sociales y económicas de lo que entonces era la nueva realidad latinoamericana, con un lenguaje literario más directo. Lo fantástico se convirtió en un instrumento estético cuyo objetivo sería poner en duda la realidad. Efecto con profundas repercusiones subversivas, pues dudar de la realidad, pareció la mejor manera de acorralar la ideología.⁵

Más adelante se ubicará la aportación directa de Carlos Fuentes a esta discusión.

Pese a la formación de campos culturales, cuando la nueva fase modernizadora irrumpe en el mundo, la situación cultural mexicana no era distinta a la de otros países latinoamericanos, aunque el Estado impulsó con recursos la construcción de centros culturales, y otorgó becas y subsidios a intelectuales y escritores.

⁵ Cfr. Vicente Francisco Torres. *Esta narrativa mexicana*. México 2003, pp. 102-106

Una institución muy importante para los miembros de esta generación fue el Centro Mexicano de Escritores, cuyo antecedente fue el *Mexican Writing Center*, fundado por Margaret Shedd en 1951, taller en donde los escritores adscritos escuchaban críticas de especialistas sobre sus trabajos. Las labores que hasta hoy desarrolla el Centro Mexicano de Escritores nacieron ese mismo año, aunque algunos meses después, por iniciativa de la propia Shedd, quien propuso al director de Humanidades de la Fundación Rockefeller, la idea de estimular mediante el otorgamiento de becas, la creación literaria de escritores jóvenes.

Otro ejemplo de este apoyo a empresas culturales es el grupo que se circunscribió a “Poesía en Voz Alta”, y el conjunto multidisciplinario que formó parte de “Casa del Lago”. El primero, movimiento teatral integrado por escritores, músicos, pintores, cantantes y actores jóvenes, cuya idea original fue organizar una serie de lecturas de poesía, para lo que se buscó la participación de Octavio Paz y de Juan José Arreola; directores literarios del grupo, a los que más tarde se sumarían Antonio Alatorre y Margit Frenk, Alfonso Reyes, María Luisa Mendoza, Elena Garro, Carlos Fuentes, León Felipe, Diego de Mesa, Sergio Fernández, José de la Colina y Juan García Ponce. Para realizar el proyecto se propuso escenificar la poesía y darle un espacio poético al teatro.

Durante la inauguración oficial, el 15 de septiembre de 1957, Casa del Lago ofreció una exposición de obras maestras del Renacimiento; sobre un escenario flotante en el lago de Chapultepec, se presentó la Escuela de Danza de la Unidad Artística y Cultural del Bosque. Meses más tarde, las actividades se multiplicaron: hubo lecturas de poesía, presentaciones de grupos corales, audiciones de música clásica, funciones de cine y los jardines de Chapultepec sirvieron de escenario a grupos folklóricos y a todo tipo de manifestaciones populares. A partir de 1960 se organizaron mesas redondas abiertas al

público en las que se abordaban problemas sociales o artísticos con toda libertad. En el ciclo "La nueva generación", se dictaron conferencias sobre la obra de jóvenes escritores y artistas plásticos, entre los que se encontraba la gran mayoría de los miembros de la Generación de Medio Siglo. Se abrieron también diversos talleres vespertinos artísticos y literarios, por ejemplo: el taller de "Iniciación a la literatura" estaba a cargo de Juan Vicente Melo y el de "Iniciación a la poesía" era impartido por Tomás Segovia. Se creó un ciclo de conferencias titulado "Nuestro tiempo", en el que participaron creadores y artistas de la generación, como De la Colina, Pacheco y Elizondo. Se otorgó gran impulso a jóvenes músicos, artistas y se organizaron series de conciertos. Durante la administración de Tomás Segovia destaca el papel que la Casa del Lago dio al teatro.

II.2 Carlos Fuentes

La narrativa mexicana logró una apertura al mundo no hispánico durante los años sesenta, circunscibiéndose al fenómeno literario continental llamado "boom", que denominó a un grupo de escritores que afirmaron su calidad al mostrarse al mismo nivel de los más altos exponentes universales de esa época. Dicho movimiento, determinó a los novelistas que en las siguientes décadas se consagrarían como figuras de calidad internacional. Es el caso de Carlos Fuentes⁶, que con las novelas *La región más transparente* (1958), *Las buenas conciencias* (1959), *La Muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962) y *Cambio de piel*, inaugura lo que sería

⁶ Fuentes está considerado uno de los escritores más reconocidos en México y forma parte del llamado *boom* de las letras latinoamericanas. A grandes rasgos, al analizar el movimiento literario llamado *boom*, se podría hablar de un proceso de mercado que describe un periodo de tiempo en el cual un cierto número de factores conspiró oportunamente para permitir la internacionalización de productos literarios. El *boom* como apertura a nuevas posibilidades de publicación y difusión para un número mayor de escritores. Antes los autores en Latinoamérica, escribían para una elite; la fuerza que adquieren por medio de la notoriedad del *boom* los confrontaría a una audiencia lectora masiva. La aparición de este nuevo sector de lectores explicaba en parte la súbita explosión en el tamaño y número de las ediciones. Cf. David Viñas et., al. *Más allá del boom. Literatura y mercado*.

para las siguientes generaciones el detonante en la búsqueda de nuevos recursos expresivos y temas narrativos. El propósito de Fuentes era renovar la novela, incorporarla a la modernidad, sustrayéndole los caracteres burgueses que había venido cargando desde el siglo XIX. En su ensayo *La nueva novela latinoamericana*, Fuentes ofrece su programa estético y algunas claves de la preocupación generalizada que los autores del “boom” asumen sobre las relaciones entre teoría y práctica novelísticas. Carlos Fuentes afirma que la novela latinoamericana escrita antes de los años sesenta se hallaba limitada por el nacionalismo derivado del aparente aislamiento de América Latina del resto de Occidente.⁷

II.3 “La onda”, la realidad juvenil y sus secuelas

Empero, esta situación cambiará radicalmente en las generaciones de escritores que siguieron a Fuentes. Surge un rechazo a las raíces tradicionales y literarias netamente mexicanas. La literatura de “la onda” pretende definirse deslindándose de su pasado cultural, utilizando una prosa que imita el lenguaje popular, el argot juvenil y de barrio. Rasgo característico de la narrativa joven iniciada en México en la década de los años sesenta, fue su esencia netamente urbana; crecidos en medios citadinos, alimentados por

⁷ Además de su excelencia obvia como escritores, los del *boom*, comparten otras características asociadas. Pertenecen a un grupo literario internacional, viajan extensamente, viven bastante en el extranjero (en algunos casos la mayoría del tiempo), pero encuentran la inspiración en su herencia cultural. Hasta cierto punto se consideran incapacitados por un ambiente cultural indiferente en sus propios países. Hay razones prácticas para esas actitudes; no obstante, la reacción a veces asemeja a la tradición del *poète maudit*. La conciencia del acto creador del narrar hace que los novelistas del *boom* comenten libremente (y a veces ansiosamente) sobre la naturaleza de la narrativa. Juntos hacen una declaración impresionante, en el foro de la literatura mundial, de la excelencia de las letras hispanoamericanas; y lo que puede ser aún más importante, han estimulado la comunicación entre escritores de los países hispanoamericanos —una condición que nunca ha sido tan productiva como en los años sesenta—. Un efecto indeseable del *boom* es que unos pocos escritores tienden a ser alabados, mientras que se ignoran muchos otros de calidad. Tal efecto no es de ninguna manera la intención de los escritores mejor conocidos, y aunque su fama está más difundida que la de sus colegas menos conocidos, es igualmente cierto que han atraído la atención sobre un cuerpo de la literatura que necesitaba realmente de publicidad. El *boom* no es cuatro novelistas, ni seis ni siete. Un gran número de escritores participaban en las actividades, las actitudes y los beneficios del *boom*. De hecho, los beneficios han convenido a muchos novelistas que nunca se hubieran considerado parte del *boom*. Vid. John Brushwood, S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, pp. 364-366

los años de desarrollo económico, social y tecnológico del país, escritores como José Agustín y Gustavo Sainz llenaron sus narraciones del ambiente que la metrópoli proveía; casi de manera obsesiva los personajes surgidos de la novela urbana se manifiestan con lenguajes sectoriales, que les otorgan tal o cual condición social, musicalizan sus acciones al ritmo de rock y hablan con expresiones de “la Onda”. La palabra “onda”, utilizada en múltiples sentidos, como adjetivo, adverbio, sustantivo, fue utilizada también para designar su propio estilo narrativo, ejercitado por escritores mexicanos muy jóvenes que comienzan su labor literaria. En su mayoría, las tramas de sus novelas son movidas por la descripción de las actividades de adolescentes que juegan a ejercitarse como adultos. Los motivos que torturan las mentes de estos personajes son el dinero, o el carecer de él, el sexo, la crueldad de las diferencias sociales y los escenarios que las entremezclan, la soledad palpable, el desarraigo, que muestran la creciente transculturización provocada por las tecnologías de la comunicación – cine, televisión, música, literatura, etc. Llega a tener tanto alcance que es posible advertirlas como parte de la recomposición de la cultura urbana, junto con las migraciones y el turismo, no sólo geográfico sino también de identidad, redefiniendo y descomponiendo el concepto de tradición que hasta entonces se tenía. Palpable en novelas como *Pasto verde* y *La tumba*.

La autonomía del campo artístico, basada en criterios estéticos fijados por artistas y críticos, es disminuida por las nuevas determinaciones que el arte sufre de un mercado en rápida expansión, donde son decisivas fuerzas extraculturales. Si bien la influencia en el juicio estético de demandas ajenas al campo es visible a lo largo de la modernidad, desde mediados de este siglo los agentes encargados de administrar la calificación de lo que es artístico –museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales- se reorganizan en relación con las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo.⁸

⁸ Nestor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p. 55

Christopher Domínguez Michael en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, afirma que la recepción crítica de “la onda” fue...“cautelosa, y no pocos dieron cuenta de un entumido desagrado”.⁹ Sin embargo, su fuerza aún puede sentirse en la narrativa contemporánea. Para Domínguez Michael, el eco de “la onda” tiene más un saldo comercial que literario, quizás porque otros factores sumaron impacto a esta literatura, las influencias extranjeras, no sólo literarias sino sociales, la moda importada desde los Estados Unidos, el tráfico y uso de drogas, así como el creciente choque generacional de la población mexicana.

Los onderos son trilingües y junto con la droga y la bebida se maneja también el albur (también trilingüe). El viaje se inicia en la mañana y termina al atardecer como toda jornada interior, como cualquier descenso a los infiernos. Y el descenso se intenta como una posibilidad de realización cósmica, como una inmersión dentro del universo.¹⁰

Aunque en su momento, la propuesta de la onda pareció abarcar todos los aspectos de la vida tanto juvenil como adulta, poco a poco fue desgastándose hasta volverse cerrada, sin muchas alternativas, sin sorpresas, los innovadores códigos terminaron por limitar en vez de suministrar mayores juegos lingüísticos.

La capacidad expresiva de la denominada literatura de “la onda” se volvió contra ella misma, empobreciéndola; lo que derivó para los años ochenta y noventa en un realismo crudo por parte de aquellos escritores que buscaban todavía dejar testimonio de su actualidad, aquella que se vive cotidianamente en las grandes metrópolis, ya que el mundo en donde se mueven los personajes de estos libros se parece al mundo que habitan los escritores; así también el habla es como la que podrían ejercer ellos mismos:

⁹ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la Narrativa Mexicana del siglo XX*. Tomo II, p. 50

¹⁰ Marco Glantz, *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del s. XX*. p. 256.

...el advenimiento de un nuevo tipo de realismo en que el lenguaje popular de la ciudad de México, ese lenguaje soez tantas veces mencionado, al que los jóvenes tienen acceso en las escuelas, a través de los sketches cómicos de las carpas, hasta de la televisión, que ingresa en la literatura directamente. ¹¹

Este fenómeno es explicado por Nestor García Canclini como proveniente de la ampliación de un mercado cultural que favoreció la especialización y el cultivo experimental de lenguajes literarios en sincronía con las vanguardias internacionales. La alta cultura, al enfrascarse en búsquedas formales, ocasiona una separación brusca entre los gustos de las élites y los de las clases media y popular, estas últimas controladas en su gran mayoría por la industria del entretenimiento.

Pueden entonces identificarse tres vertientes de aquellos años en la literatura mexicana: la que sigue fiel al realismo, la que intenta abarcar la alta cultura con nuevas tendencias, y la que rompe definitivamente con las dos anteriores.

...el perfil de la literatura mexicana es de otro orden y estriba en la convivencia activa e igualitaria de varias generaciones literaria en el seno de un mismo espacio cultural. Esta coexistencia de varias culturas, la convergencia de distintas formas de entender y practicar la literatura, la conjunción, en fin, de una suma por demás variada de oficios y ejercicios literarios que van desde la diferencia entre usar lápices o usar computadoras hasta la previsible diversidad de las mercadotecnias y de sus respectivas teorías y prácticas de recepción. ¹²

Sin embargo, bajo la fulgurante luz de los “best sellers”, la narración de panoramas regionales y descripciones mágicas, veló a las siguientes generaciones, persiguiéndolas de

¹¹ Margo Glantz, (comp.), *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, p. 21.

¹² Adolfo Castañón, *Arbitrario de la literatura. Paseos I*, p. 154

forma implacable y con su estigma condenó a las nuevas novelas que se crearon en aquella época a ser el ejemplo sociológico del carácter mexicano, encasillándolas en la gran mayoría de sus temas.

En este sentido escritores tan disíntos como Juan García Ponce, *Crónicas de la intervención* (1982); Juan Villoro, *Albercas* (1986), Héctor Manjarrez, *Pasaban en silencio nuestros dioses* (1987), se encuentran unidos por el afán de dar testimonio sobre situaciones cercanas a ellos mismos.

José Joaquín Blanco realiza un dictamen de los años 70 en la novela *Un chavo bien helado: Crónicas de los años ochenta*. Para él, la gran crisis de los ochenta barrió con la “contracultura de los sesenta que nos llegó en los setenta y que cundió y prosperó en los medios juveniles, artísticos e intelectuales” de la época. Vivimos, asegura Blanco, en la asfixia y la agonía. Y quienes “participamos de la contracultura nos quedamos colgados de la brocha, sin saber qué se hizo de todo aquello”. El México de fines de los setenta y principios de los ochenta “quedó como antes: un Ranchote de las Cavernas”. Desapareció el marxismo, el último de los baluartes del romanticismo europeo; terminó el sueño de la modernidad, adiós a los signos de rebelión: “Inconformidad, rock, antiautoritarismo, feminismo, liberación gay, reivindicación de la sensualidad y de la aventura, rechazo del camino burgués, culto de la sencillez y del instante; en fin, del odio a papá y de las coléricas urgencias de Revolution Now y Paradise Now.”¹³

Según John S. Brushwood, durante la década de los setenta las novelas que se realizaron en México, en su mayoría utilizan la metaficción, es decir, la historia que se narra a ella misma.

¹³ José Joaquín Blanco, *Un chavo bien helado: Crónicas de los años ochenta*, pp. 183 - 187

Abundan novelas que se refiere a su propia narración y también a otro referente externo. Tal combinación de referentes se encuentra, en grado variable, en casi la mitad de las novelas publicadas entre 1967 y 1982 [...] Se distingue del problema de la identidad creado por la angustia existencialista [...] parece que la cultura está vacilando entre un futuro desconocido que pudiera ser más creativo, y un presente conocido y estacionario.¹⁴

II. 4 La novela política

Como ya se mencionó, la literatura mexicana a partir de los años ochenta hasta finales del siglo XX limitó su discurso sin perder la diversidad de tramas y narraciones. Al disipar su carácter unitario, abandona poco a poco el registro de panoramas regionales o locales; a medida que la vida se torna más rápida, apresurada y tecnológica, la novela incorpora procedimientos (del psicoanálisis, del cine, del teatro, computacionales, multimedia, tecnologías de la comunicación) que le permiten sostener su impresión de artificio, de concomitancia, del nervioso traqueteo que la actualidad sellaba, y sobre todo, enfrentar a los medios masivos, que en ese momento se encuentran coartados por la única fuerza política.

Acostumbrados a desentrañar aventuras similares a las de la historia, las formas que hasta entonces se habían utilizado parecían agotadas. Tradicionalmente la novela contiene versiones limitadas de conflictos humanos, como son, el amor, el éxito y el fracaso, los triángulos pasionales, el regreso al lugar de origen, la venganza, la conversión, el sacrificio, la familia, o la combinación de ellos.¹⁵

¹⁴ John S. Brushwood, *La novela mexicana (1967-1982)*, p. 85

¹⁵ Juan Carlos Navairo, *El fin de siglo posmoderno*, p. 9

En la novela se discriminan los hechos, ubicándoseles inescrupulosamente en la historia y escrupulosamente en la fantasía, se analizan los pensamientos desde fuera y desde dentro, desde el testimonio de quien asiste a su eclosión y desde la mente que los genera; cada peripecia, cada proceso, cada historia, tiene raíces en el pasado, proyecciones en el venidero, todos, resortes que al igual que la vida, se conectan aquí y allá hasta con otras peripecias, otros procesos, otras historias.¹⁶

Desde la anhelada y desencantada prosperidad de los recursos naturales con los que la nación se elevaría hasta las alturas del primer mundo, los escándalos políticos, corrupción rampante, narcotráfico, la caída del sistema de gobierno que por mucho tiempo se creyó infalible y el advenimiento de la soñada democracia. Los temas y las técnicas literarias de estos escritores se encuentran mezclados por una amplia variedad de medios tecnológicos que los diferencian directa o indirectamente de sus predecesores. La cultura, si no más rica en contenidos, si lo es en visiones e imaginaria, a gran escala o en sencillos recursos; se entremezclan los caminos de la producción literaria con artes visuales, música, y comunicación mediática; los escritores tienen que competir con medios potentísimos como el cine y la televisión, y en muchas ocasiones incorporar sus estructuras a los diferentes planos en que estos medios funcionan.¹⁷

Lo heterogéneo dentro de los argumentos en el panorama de la narrativa en México a partir de los años ochenta da lugar a una gran cantidad de novelas que narraban el clima político que vive el país; sus historias exhiben a la luz pública los entretijos de un periodo de oscura corrupción política y social. Muchas de ellas, originadas por la crónica o el reportaje, surgen para grabar en la memoria el movimiento estudiantil del 68.

¹⁶ Mario Benedetti, *Los novelistas como críticos*, p. 15

¹⁷ Vid. Luis Mario Scheneider, *La novela mexicana entre el petróleo*, pp. 89-135

Los sucesos de todas las novelas políticas acontecen en México, en el interior de la República o en la Capital, o bien se trasladan de uno a otro lado del país: "...sus denuncias son o pueden ser concretas pero lo que importa es ese dramático juego en que el poder económico o político – y valga la redundancia- es tan poderoso que avasalla y manipula al individuo, al grupo social y al resto de la sociedad que no pertenece al engranaje dominante y administrador".¹⁸

Creadas por escritores que observan de manera cercana el panorama nacional, las estructuras de estas novelas se encuentran cuidadas de forma meticulosa, y en su mayoría documentadas desde el periodismo.

Los sexenios presidenciales que se sucedieron después del de Luis Echeverría, se han distinguido por un gran número de escándalos políticos, desde devaluaciones económicas, fraude electoral, persecución de cualquier forma de oposición al gobierno - llámense guerrillas o partidos políticos-, tráfico de influencias, abusos de autoridad, enriquecimiento ilícito, narcotráfico y asesinato. Todo este material alimentó los temas con los cuales se realizó desde distintas perspectivas la crítica al sistema, la monografía de hechos que contravenían al supremo gobierno, la revelación de tiempos oscuros que llegan a sobrepasar toda ficción, tal es el caso de: *Los días y los años*, de Luis González de Alba; *Al cielo por asalto* de Agustín Ramos; *Muertes de Aurora*, de Gerardo de la Torre; *Charras*, de Hernán Lara Zavala; *¿Por qué no lo dijiste todo?*, de Salvador Castañeda; *Morir en el Golfo*, Héctor Aguilar Camín.

Novelas que se sirven de hechos reales para generar ficción. Al final de casi todas ellas, la conclusión que emana de sus tramas, es un pesimismo marcado, pues toda lucha

¹⁸ L.M. Schneider, *op.cit.*, p. 94

pareciera inútil, al menos, los levantamientos armados y las guerrillas que los detentan. Ante la disyuntiva de enfrentarse a un sistema corrompido de raíz, en donde reinan los intereses creados que no permiten ninguna transparencia, o volverse cómplice o integrante de esta maquinaria se exhiben las paradojas que una realidad más provechosa presenta, integrarse al sistema en vez de enfrentarlo.

Posmodernidad es un término que en las últimas décadas del siglo se ha convertido en una convención cultural, intentando representar una época nueva, situándola en la historia. Suele decirse que el historiador Arnold Toybee sugirió en 1934 que la época de Occidente posterior a 1875 debía ser llamada “posmoderna”.¹⁹ Este concepto ha pasado a formar parte del vocabulario común y su significado ha adquirido un sentido que reflexiona sobre nuestra época, definiendo su identidad. La literatura, quizás de manera inconsciente, es registro de los cambios que este término conlleva como son: capitalismo, democracia, pluriculturalidad, desarrollo y sistemas de comunicación, entre otros.

Voces que subrayan muy particularmente algunas categorías que bien pueden denominarse postmodernas son: la de Armando Ramírez, quien se dedica a exaltar la cultura popular en novelas como *Chin Chin el teporocho*, *Crónicas de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito* y *Quinceañera*, Enrique Serna, que denota con sarcasmo el racismo de la clase media mexicana en novelas como: *Señorita Mexico* y *Uno soñaba que era rey*; Oscar de la Borbolla marca su propio concepto de literatura como vida y apariencia, y hace de este medio la oportunidad para mentir con la verdad simulándola en sus obras: *Instrucciones para destruir la realidad* y *Todo está permitido*.

¹⁹ José Joaquín Brünner. *Globalización Cultural y Posmodernidad*, p. 9

Algunos de los escritores que comienzan a desarrollarse dentro de este espíritu desencantado de la época de los ochenta son: Guillermo J. Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite, Alfredo Espinosa, por mencionar algunos.

También de esos años, novelas que dan un impulso internacional a las letras nacionales son las escritas por Laura Esquivel²⁰ y Ángeles Mastretta. Las obras de estas autoras, se convierten en la escena de la literatura mexicana en verdaderos fenómenos comerciales. *¡Arráncame la vida!* y *Como agua para chocolate*, respectivamente, venden más que cualquier escritora mexicana de tiempos anteriores, incluyendo a sor Juana Inés de la Cruz. El secreto de su éxito se encuentra en la ascendencia popular de las tramas, así como la sencillez de sus temas, que en muchas ocasiones son tomados de tradiciones familiares, extendidos por los medios masivos de comunicación.

La novela representa un orden, mismo que permite al lector la recomposición de su plan. El lector adquiere la actividad deductiva de investigador de recursos, intérprete de trampas y clarificador de ocultamientos. Aunque el estilo reclama gran esmero del novelista, existe un acto muy importante, desarrollar la o las aventuras de sus personajes, aquello que sirve como hilo conductor con los lectores. De la actitud del novelista surge la presión de influir sobre el lector.²¹ El escritor se enfrenta siempre a la disyuntiva de escribir para la gran industria cultural, de hacerlo para los más restringidos círculos literarios o concebir su literatura al margen de los circuitos de producción, circulación y consumo de la literatura convencional.

²⁰ Laura Esquivel, la figura más destacada a nivel comercial, ha vendido sólo en México 281 mil ejemplares de *Como agua para chocolate* en edición rústica (1989 y 1997), sin contar la de lujo que de 1991 a 1996 alcanzó 17 mil ejemplares. Según datos proporcionados por Planeta, su primera casa editorial, estas ediciones en rústica y de lujo suman casi los 300 mil ejemplares, sin contar las versiones españolas.

²¹ Cf. F. Brioschi et. al. *Introducción al estudio de la literatura*, p. 204

Creo reflexivamente que ya no existe una mente crítica única, un cerebro único que pueda clasificar la novelística mexicana de estos últimos años. No me refiero al simple catálogo de autores, que por lo demás, es interminable: México vive más un proceso comercial de publicación que de decantación estética. Apunto a ese maremágnum de perspectivas temáticas. Arriesgo una fecha. Todavía hasta 1960 era posible condensar los senderos de la historia narrativa mexicana con cierto grado de claridad –diría exagerando–, casi sin riesgo epistemológico. A partir de entonces aflora en el país un abanico, una rueda de aspas en crecimiento constante y con superposiciones, donde los estilos, los asuntos sin pérdida absoluta de lo nacional, se integran a una voluntad internacionalista.²²

Octavio Paz en un artículo titulado “El romanticismo y la poesía contemporánea”, apuntó:

Hoy asistimos al crepúsculo de la estética del cambio. El arte y la literatura de este fin de siglo han perdido paulatinamente sus poderes de negación; desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sin rebeldías, ceremonias sin trasgresiones. No es el fin del arte: es el fin de la idea del arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el culto al cambio y a la ruptura.²³

Estamos, dice Paz, más allá de una “crisis de la vanguardia”, hoy presenciamos el fenómeno del “arte convergencia”. Paz se refiere a lo que hoy conocemos como condición postmoderna. El arte es un abigarrado sincretismo; la estética del cambio se ha convertido en un signo oficialista y mercantilista: “hay que modernizar a México”. Entre la crisis de la vieja vanguardia intelectual y la crisis oficial–social, emerge la literatura postmoderna²⁴ mexicana.

²² Luis Mario Schneider, *Idem.*, p. 91

²³ Octavio Paz. “El romanticismo y la poesía contemporánea”, *Vuelta* número 127, junio 1987, p. 26

²⁴ Según su habitual utilización filosófica, el término postmodernidad alude a un conjunto de tesis filosófico – culturales más o menos delimitable en el campo de las disputas intelectuales de los años 70 y 80. Cfr. Juan Carlos F. Naviero, *El fin de siglo posmoderno*, p.10

El hecho de que se aproximara el cambio de siglo golpea de manera contundente el trabajo escritural de muchos creadores, ya que éste también corresponde al cambio de milenio.

Al cumplirse veinte años del suplemento *Sábado* del periódico *Uno más uno* apareció un artículo titulado: “Las dos décadas de la narrativa mexicana, años de textos dietéticos y de pocas propuestas literarias”, varios escritores hablaban de la situación predominante en la literatura mexicana al acercarse el fin del milenio. Para los especialistas Emmanuel Carballo y Federico Patán, en las dos últimas décadas la narrativa mexicana del siglo XX, no se han conocido movimientos literarios o novelas que “calen hondo”. El vacío parece habitar estas dos décadas, pero como en toda literatura, “es mucho lo que se escribe y poco lo que sobrevive”. En ese mismo artículo la impresión que Jorge Volpi tiene de la literatura mexicana es:

...de estos 20 años la gran literatura mexicana la han producido los sobrevivientes de la generación anterior, básicamente la de Medio Siglo, aunque también la inmediatamente posterior. Las generaciones más jóvenes no han encontrado – o hemos encontrado- el camino correcto entre la ruptura y la tradición con esa generación anterior que sigue marcando tanto a las letras mexicanas. En estos veinte años, indudablemente han aparecido grandes obras, pero éstas, curiosamente, son el reflejo de lo que habían estado haciendo los narradores del *boom* y del Medio Siglo.²⁵

II.5 El “crack”

En junio de 1996, Grupo Editorial Patria anuncia su apoyo a una colección de obras que aparecerán bajo el nombre de “novelas del crack”; siguiendo la tradición de Joaquín Díez-

²⁵ Jorge Luis Espinosa. “Las dos décadas de la narrativa mexicana, años de textos dietéticos y de pocas propuestas”, *Sábado, Uno más uno*, número 7209, noviembre 17, 1997, p.2

Canedo, que treinta años antes había apoyado a escritores como José Agustín, Gustavo Sainz, Vicente Leñero y Carlos Monsiváis; los directores del grupo editorial, Sandro Cohen y Jaime Aljure, buscan abrir nuevas oportunidades a jóvenes talentos. La descripción del llamado “grupo del crack” en palabras de sus directivos: “se trata de cinco novelistas nacidos en los años 60, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda y Jorge Volpi, quienes comenzaron a publicar a finales de los años ochenta y durante los años noventa”.²⁶

El grupo de escritores al hablar de su propuesta narrativa expresa:

Nosotros pensamos que en los dos últimos lustros se había venido subestimando al lector mexicano y latinoamericano en general ofreciéndoles ese tipo de novelas *bestseller* y *light*. Obras con muchas concesiones, queremos pensar que estas novelas del crack ya no las otorgan, sino sobreestiman al lector como se hacía en los 50 ó 60 cuando aparecieron *Rayuela*, *La casa verde* y más recientemente *Noticias del imperio*.²⁷

Su notoriedad estará emparentada con una impresionante distribución que llevará los libros a todo el país, lo que originará conjeturas adelantadas en la mayoría de los críticos, cuyos resultados se reflejarán en la crítica que sobre las novelas se realizan.

La noche del 7 de agosto de 1997, en el Centro Cultural San Ángel, públicamente se da a conocer la propuesta del grupo. Cada uno de ellos presentó una novela y todos un manifiesto común: Ignacio Padilla, *Si volviesen sus majestades*; Eloy Urroz, *Las Rémoras*; Ricardo Chávez Castañeda, *La conspiración idiota*; Pedro Ángel Palou, *Memoria de los días*; y Jorge Volpi, *El temperamento melancólico*.

²⁶ Jorge Luis Espinosa “Las novelas del crack, literatura sin concesiones”, *Uno más uno*, junio 25, 1996, p.

²⁷ Jorge Luis Espinosa, *art. cit.* p.2

Las obras, en apariencia, detentaban literariamente las propuestas del naciente *crack*; tanto las novelas como el manifiesto delimitan sus tendencias estilísticas, así como sus búsquedas estéticas, estableciendo su posición en la literatura mexicana actual.

El crack –dice Jorge Volpi– es un conjunto de novelas de escritores nacidos en los años 60, lo que no quiere decir que todos los autores de esa generación se dediquen a dicho género, que decidimos reunirlos porque nuestras más recientes novelas tienen estructuras en común, ya sean en la forma o el lenguaje.²⁸

Motivados por el cansancio percibido en el ambiente literario del México finisecular, heredado de la etiqueta *boom* en la literatura iberoamericana, los del crack critican y rechazan los “discursos patrioteros”, “el escribir mal para que se lea más”,²⁹ ellos se manifiestan ante la falta de proyectos literarios.

Si Pessoa pudo crear él solo toda una generación en una Lisboa dictatorial y yerma de literatura, fue, en parte, por cansancio [...] De manera similar creo que vienen todas las rupturas, desde los más cotidianos desvaríos hasta las más cruentas y radicales revoluciones; no por ideologías, sino por fatiga [...] hay más bien una mera reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico...³⁰

La disposición de publicar en conjunto las novelas, provenía de la intención de deslindar la connotación “crack” de otros fenómenos con el mismo nombre, crack bursátil,

²⁸ Sandra Licona, “Con cinco novelas y un manifiesto, irrumpen los escritores del Grupo Crack”, *La Crónica de Hoy*, número 50, agosto 5, 1996, p. 12 B

²⁹ Ricardo Chavez, Castañeda. Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz. Jorge Volpi. Manifiesto Crack. “1. Cansancio y desabucio”. *Revista Literaria Independiente*. Año III, agosto 1997, 2da época, Pachuca de Soto, Hidalgo. CONACULTA.

³⁰ Ricardo Chávez Castañeda. *Ibid*.

crack de valores morales, crack droga, etc., todos, elementos que permearon la época en que se conocieron los autores; aunque también los inquieta adentrarse en la tradición y ruptura que ha sufrido la literatura mexicana: “Las novelas fueron elaboradas sin consigna colectiva. Si posteriormente se agruparon hubo, por un lado, menos voluntad que destino compartido en el siempre voluble medio de las editoriales, y, por otro lado, lo más importante, una correspondencia de postulados...”³¹

Tal y como lo hicieron grupos anteriores a ellos, el Ateneo, los Contemporáneos, la generación de Taller o la de Medio Siglo, buscan cambiar conceptos literarios determinados.

No es tan gratuito, como opinan algunos, el término siciliano de “generación sin contienda”. Está allí la ironía para quienes hayan leído a Ortega y Gasset, y sepan que entre las características que él apuntaba para constituir una generación se contaba la contienda.

Pues bien, la ausencia de contienda es uno de los pocos elementos que nos unifica, querámoslo o no. Y si algo está ocurriendo con las novelas del Crack, no es un movimiento literario, sino simple y llanamente una actitud.³²

La temática de sus novelas se proponía como milenarista, puesto que se desarrollan en la transición del siglo; hablan sobre el fin del mundo y los cambios que ocurren en él. Su técnica narrativa usa un lenguaje innovador, claro y contundente. Esto es lo que expresan en la cuarta parte de su manifiesto:

...las obras representan los verdaderos reinos del compromiso con una postura y una proclama [...] Las novelas del Crack comparten esencialmente el riesgo, la exigencia, la rigurosidad y esa voluntad totalizadora que tantos equívocos ha generado. *Si volbiesen sus majestades,*

³¹ Ricardo Chávez Castañeda. *Ibidem.*

³² Ricardo Chávez Castañeda. *Loc. cit.*

Memorias de los días, La conspiración idiota, Las Rémoras y El temperamento melancólico, rehúsan cualquier fórmula masiva o probada. Corren el riesgo de ensayar.

Podrá reclamárseles incumplimiento mas no insuficiencia en la ambición: explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, sus correspondientes proposiciones sintácticas, léxicas, estilísticas; con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesarias; con una rigurosidad libre de complacencias y pretextos.³³

No se autodefinen como una propuesta sino simplemente como una actitud. De acuerdo con el documento, las novelas del crack “demandan pero ofrecen”, son recíprocas: “...cuanto más se busque más se recibirá”. Como Italo Calvino en su libro *Siete propuestas para el próximo milenio*, apuestan por el uso de cualidades esenciales de la narrativa como ligereza, velocidad, multiplicidad, visibilidad, consistencia y exactitud. Cualidades que difícilmente contendrá un solo texto por sí mismo. Buscan alcanzar novelas totales³⁴. Todas sus novelas comparten riesgos y exigencias. Todas, asumen retos estéticos y formales. Arrobadados por un entusiasmo inocente, quieren lograr una revolución literaria que respete la continuidad y la ruptura de las letras mexicanas.

No nos engañemos: no hay en las novelas del Crack, ciertamente apocalípticas, originalidad escatológica. Sería injusto otorgarles esta línea, injusto con una larguísima tradición que, por cierto, no es precisamente mexicana. Por si no bastase, ya el fin de las ideologías y la caída del muro de Berlín se adelantaron mucho a la escritura; hace tiempo que nos dejaron por herencia un mundo formado de sufijos, sólo de sufijos que agregamos, a veces en serio y casi siempre en desesperada broma [...] Ya Beckett predijo una situación del género hace mucho tiempo, no con Godot, sino con su *Final de partida*. Como Hamm y Cov, no escribimos

³³Chávez, Ricardo Castañeda. “Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack. “Manifiesto Crack”, *Ibid*.

³⁴ Como novela total podemos comprender a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes, tal es la idea de libro total, como soñaba Mallarmé. La novela total es una exigencia ya vieja de la literatura moderna y muy escasas veces un autor se acercó a ella. En una conferencia en UCLA el 21 de noviembre de 1996, Eloy Urroz declara que el crack refleja la ruptura con lo establecido, la disconformidad con la novela mexicana actual, sobre todo el “best seller” de concepción y lectura fáciles. Más bien, los del crack buscan el desafío intelectual, lo borgeano, la experimentación del *boom*.

desde el Apocalipsis, que es viejo, sino desde un mundo situado más allá del final. Si al parecer hay en estas novelas un afán creacionista, no es en el sentido literal tipo Huidobro, sino en el amplio de Faulkner, Onetti, Rulfo y tantos otros, es porque se juzga necesario construir ese cosmos grotesco para tener mayor y más verosímil derecho a destruirlo. Y una vez destruido, sólo entonces, comienzan las novelas del Crack a aparecer dentro del imperio del caos.³⁵

Los escritores del Crack, intentan renovar los temas de la literatura anterior a ellos, se colocan como inquisidores de obras que en su opinión no aportan nada nuevo a la narrativa mexicana. Las propuestas del manifiesto ponen al descubierto una ambiciosa sed de renovación. El Crack reacciona ante el regionalismo que el *boom* proyectó al mundo, y pretende dibujar novelas sin espacios ni tiempos definidos: "...Crack no será a fin de cuentas sino remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya massmediatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempo y lugares, roto por exceso de ligamentos".³⁶

Este acto, recibido con escepticismo por parte de los críticos literarios, fue reprobado por no prestarse a ser cómplices de un juego de mercadotecnia editorial. En opinión de algunos de ellos:

¿Una nueva mafia o agrupación literaria en México? Se autonombran los de la "generación crack", porque nacieron con la crisis, y han elaborado un manifiesto en el que se definen. Firman Volpi, Urroz, Padilla, Chávez y Palou. Sus novelas, dicen, amparándose en Italo Calvino (*Seis Propuestas para el próximo milenio*), se resumen en: levedad, rapidez, visibilidad, exactitud y consistencia. Ambiciosos los muchachos...³⁷

³⁵ Chávez Castañeda. *Op. cit.* "Creacionismo para la escatología". Manifiesto Crack.

³⁶ Chávez Castañeda. "El cronotopo cero". Manifiesto Crack

³⁷ Ornelas, Oscar Enrique. "Manifestantes crack, Volpi, Padilla y Urroz presentan libros". *El Financiero*, agosto 7, 1996, p. 59

En la mayoría de los casos, la crítica sonaba molesta no contra las novelas, sino contra la presentación y el conocimiento adelantado del manifiesto:

La generación del crack ha llegado con cierto estrépito mercadotécnico a las librerías para confirmar una vez más que la vida de los escritores suele estar demasiado expuestas a la ambición. No es reprochable quererlo todo, y ahora mismo, pero, ¿por qué sentirse obligado a declararlo a cada momento? Pocas veces las estrategias publicitarias se han ocupado tanto de promover y alargar la existencia de unos cuantos libros. Ese hecho comercial resulta de una novedad pasmosa y sugiere a una multitud calculadora y tortuosa con un discurso que se llena la boca de propósitos de ruptura y éxito de ventas.³⁸

Un año después, en septiembre de 1997, sin importar la falta de entusiasmo y el poco apoyo recibido por la crítica, los del crack vuelven con nueva producción, esta vez presentan en el Centro Nacional de las Artes, las novelas: *Herir tu fiera carne*, *Sanar tu piel amarga*, *El día del hurón* y *Bolero*, nuevamente editadas por el sello Nueva Imagen. En esta ocasión, citando a Alfonso Reyes, los integrantes del crack invitan a su auditorio a reconsiderar la importancia de las sociedades literarias para el desarrollo de las letras. Hacen hincapié en el manejo de las oportunidades que ofrece la actualidad, ya que en su opinión, en una sociedad abierta, los críticos leen los libros, exponen y fundamentan las ideas que tienen sobre ellos, dejando de lado los juicios extraliterarios. Además, los del crack justifican las técnicas de venta sobre el hecho de que éstas no se encuentran en pugna con la calidad literaria.

La época contemporánea inaugura una batalla entre la vanguardia literaria y la nueva literatura de mercado. El *crack* pelea por la ruptura con el prosaísmo y la vulgaridad de la cultura actual, en su opinión, aquella que se ha propagado hasta la literatura y que se

³⁸ Pliego, Roberto. "El crack y cómo superarlo", *La Crónica de Hoy*, diciembre 2, 1996, p. 9 B

difumina a los otros medios de comunicación, y que en un afán de popularización, y muchas veces bajo consignas democráticas, busca estar cerca del grueso de la gente. Los escritores del crack, exigen calidad en sus textos, y en la mayoría de sus representantes es una regla de inspiración, una guía de su producción literaria. La investigación profunda de los temas sobre los que discurren sus libros es indispensable para la construcción de las tramas, lo que intenta es fundar un estilo característico en la literatura mexicana.

A la novela del Crack, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo, esto es, alimentándolo de sus cenizas más antiguas. Quede para otros, los que sí tienen fe, tratar el idioma como argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya sabe a viejo. Hay más libros aún por hacer. Por cortar hay tela en la paremiología, en la oralidad del rapsoda, en los arcaísmos y la lengua atávica, en la oralidad y el folclor, en la retórica juglaresco-clerical. Estos recursos, al menos, han mostrado una mayor resistencia al tiempo, y aunque parezca más difícil de esta alquimia, sus resultados son más ricos.

Asumen sus fuentes franca y abiertamente:

Ya nadie escribe novelas, o bien: ya nadie escribe novelas totales. Pero me pregunto, ¿novelas para quién? ¿Se escriben acaso? Mejor será hablar de novelas supremas y de nombres como Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante, con todos los que los han seguido abiertamente. Se trata de organismos, que no por gigantescos debieran asustarnos, que no por monstruosos debiéramos privarnos de ellos.

Más soberbio me parecerá el autor que se aleje de esos gigantes aduciendo una incapacidad dudosa, que aquellos de nosotros que los asuman abiertamente, que se revuelquen con ellos. La literatura que reniega de su tradición no puede ni debe crecerse en ella. Ningún monstruo niega sus sombras. Novela o anti-novela, espejo contra espejo, sólo así es posible la ruptura en digna continuidad.³⁹

Bajo esta premisa, los libros más notables de los escritores del crack, nada tienen que ver con México, ya que buscando situar sus narraciones en espacios atemporales y míticos

³⁹ Chavez, Castañeda Ricardo. Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz. Jorge Volpi. *Manifiesto Crack*. *Revista Literaria Independiente*. Año III, agosto 1997, 2da época, Pachuca de Soto, Hidalgo. CONACULTA.

pierden toda relación directa con lo tradicional de la literatura mexicana. Muchos de sus modelos pueden rastrearse en la literatura alemana; Berlín y Viena, antes y después del siglo XX, ejercen una atracción en estos escritores, obteniendo la crítica de sus connacionales, ya que este cosmopolitismo es interpretado como una forma de dependencia cultural.

En el siguiente capítulo expondré la recepción que resulta del trabajo narrativo de Jorge Volpi, para mi gusto, el más destacado de sus miembros, quien se hace acreedor en 1999 por su novela *En busca de Klingsor*, al premio Biblioteca Breve, cambiando de fondo la percepción que se tenía de su obra e internacionalizando las propuestas narrativas de la generación del crack.

Jorge Volpi Escalante nació en la ciudad de México en el año de 1968, realizó estudios de Derecho y posteriormente de Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha colaborado en los suplementos culturales *Punto*, *El Búho*, *Pauta* y *Sábado*. Obtuvo la beca Salvador Novo del 89 al 90, coordinó la escuela de perfeccionamiento Vida y Movimiento de la sala *Ollín Yoliztli*, fue jefe de redacción del suplemento *Instancia* del periódico *El Nacional*, ganador del Premio Plural de Ensayo en 1990 con *El magisterio de Jorge Cuesta*, también autor de los libros: *Pieza en forma de sonata* (1990); *A pesar del oscuro silencio* (1992), *Días de ira* (1993), *La paz de los sepulcros* (1994), *El temperamento melancólico* (1996), *Sanar tu piel amarga* (1997), del ensayo: *La imaginación y el poder. Una historia intelectual del 68* (1998), de la premiada novela *En busca de Klingsor* (1999), *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos* (2000), *El fin de la locura* (2003), *La guerra de las palabras. Una historia intelectual de 1994* (2004).

III. LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA DE JORGE VOLPI, ANTES Y DESPUÉS DE *EN BUSCA DE KLINGSOR*

De un individualismo cada vez más exaltado no nacen más que soledades. Ahora no se detestan ya entre sí los artistas de criterios distintos, sino los artistas de igual criterio, los hombres que comparten la misma soledad, la misma celda, que explotan la misma parcela de excavaciones. Esto hace que nuestro peor enemigo sea el único capaz de comprendernos a fondo y viceversa.

J. Cocteu

Como ya se ha mencionado, al concebir la historia literaria como un asunto dialéctico inscrito en el movimiento de producción y recepción, la teoría de la recepción no pierde de vista la comunicación literaria. En su fase hermenéutica se concibe la lectura como un diálogo entre el lector y la tradición que se circunscribe al texto. Esta relación de agentes estéticos e históricos -estéticos puesto que el lector se enfrenta a una nueva obra, y su recepción está sujeta a una valoración de criterios establecidos; e históricos, pues la comprensión de los primeros lectores, y la acumulación de las subsecuentes recepciones, formarán una serie de interpretaciones- afecta de manera directa al público lector, puesto que éste posee un horizonte de expectativas que proviene de su conocimiento de otros textos, confrontándolo ante una nueva obra.

Siguiendo la teoría de la recepción, es importante realizar un análisis para detectar, por medio del testimonio de lectores privilegiados, dichos aspectos. El análisis de reseñas es la forma más común en que puede realizarse el estudio de las concretizaciones.

La concretización de la primera recepción de la obra novelística de Jorge Volpi, nos permitirá cotejar y encontrar de qué manera se ha realizado la comunicación literaria entre este autor y sus lectores. “El análisis de las reseñas como documentos de recepción es [...] el ejemplo más común de estudio de concretizaciones hechas por lectores reales [...], el contraste entre la lectura ideal y la real, arroja luz sobre la forma en que verdaderamente se produce la comunicación literaria”.¹

La trayectoria de un escritor como Jorge Volpi, está construida por logros y fracasos, muestra clara de que la recepción de una nueva propuesta se enfrenta a detractores y seguidores. Como en todo campo profesional, el prestigio se sustenta con esfuerzo, y sobre todo, con la autoconvicción del valor del trabajo que se realiza.

Continuamente la carrera de un autor novel está llena de duros quehaceres, ya que, para conquistar un lugar y un nombre dentro de los círculos de la intelectualidad en México, es necesario acreditarse a partir de la realización de obras escriturales que satisfagan a los más exigentes críticos.

Una obra importante en el proceso literario señala una nueva dirección, aparece rodeada de una inmensa producción de obras que responden a las ideas tradicionales acerca de la realidad. Un texto recién producido puede alejarse o variar la estructura de esta serie, puede infringir las expectativas que corresponden a cierto género y romper con la convención para inaugurar una nueva serie. El siguiente recuento cronológico de reseñas, notas y ensayos, busca situar la recepción de las novelas de Jorge Volpi, para comprender el cambio de horizonte estético provocado por el éxito de su libro *En busca de Klingsor*. En este sentido, es importante comparar las distintas interpretaciones que el público efectúa, en especial, las realizadas por los lectores privilegiados, es decir, aquellos lectores

¹ Alberto Vital, *El arriero en el Danubio. La recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, p. 23

profesionales, críticos literarios, académicos, reseñistas, periodistas, que aportan sus conocimientos para el mejor entendimiento de la obra. Por medio de estas lecturas, puede establecerse un esquema de las reacciones del lector.

Las reflexiones que asomen durante el transcurso de este seguimiento servirán para la cimentación de conclusiones que nos ayudarán a razonar si, como muchos pensaron, las novelas de Volpi son insustanciales, o bien son compendio de valores y de análisis más complejos para el despliegue sucesivo de su potencial de sentido.

III.1 Primeras obras. *El magisterio de Jorge Cuesta, A pesar del oscuro silencio*

El 20 de agosto de 1992, en su sección cultural, el periódico *El Día*, en un artículo escrito por Beatriz González Garduño, hablaba sobre la presentación de cuatro obras impresas por el Patronato Iberoamericano, A.C., fundado en el pueblo de Malinalco. En la serie de *Cuadernos de Malinalco* se editaron: *Pieza en forma de sonata para flauta, oboe, cello y arpa (Opus 1)* de Jorge Volpi Escalante; *Trenes de humo al Bajofombra*, de Ignacio Padilla; *Las maneras del mundo*, de Pedro Guzmán Córdoba; y *Por la mañana*, de Adrian Curiel Rivera. Vicente Quirarte, encargado de la presentación, habla del estilo de estos cuatro escritores como: “...un cuarteto tan variado, homogéneo y brillante como el de estos autores que no tienen remedio pues han sido tocados por la belleza del diablo y el ángel (que) los perseguirá sin tregua”. Para el poeta, estos jóvenes “...entran pisando fuerte, [...] porque cuatro es un número terrenal, como el de las letras y pasa de la cama donde nacemos, amamos y

morimos, y además tienen el envidiable sentido de la amistad a veces tan poco frecuente en los escritores.”²

Pieza en forma de sonata para flauta, oboe, cello y arpa Op. 1 fue la primera obra publicada por Volpi; consta de cuatro cuentos breves sobre la comunión de la música, el amor y la muerte y fue acogida positivamente por los pocos críticos que la conocieron, tal es el caso de Ricardo Pohlenz:

...En este primer libro de relatos Volpi presenta todos los síntomas de la enfermedad musicalizante referida más arriba. El ímpetu por la perfección, la recurrencia obsesiva al instrumento musical como objeto (y destino) sexual, el aire perverso que se denota en la posibilidad de entrega en la sublimación y la construcción narrativa muy de la vieja escuela hacen a la vez del libro algo premeditado (y premeditable) y algo deliciosamente encantador, como miniatura dieciochesca.³

El clímax, el embrujo, la maldad y la furia de estos relatos, como demonios de la música, se corporizan en narraciones de pesadilla donde lo común se enfrenta a lo excepcional en un fresco que –aunque fantástico– se hace a partir exclusivamente de la hipérbole de la realidad, exageración quizá necesaria para hacer musicable su prosa. El trabajo realizado por Volpi como coordinador de la escuela de perfeccionamiento Vida y Movimiento de la sala Ollín Yoliztli, deja ver a todas luces que en *Pieza en forma de sonata para flauta, oboe, cello y arpa (Opus 1)*, Volpi se evidencia como amante de la música.

Jorge Volpi Escalante obtuvo en 1991 el primer lugar en el Premio Plural de Ensayo. *El magisterio de Jorge Cuesta* fue el trabajo cuyo tema serviría posteriormente como

² Beatriz González Garduño “Cuatro jóvenes en cuadernos de Malinalco. Se entregan a la escritura con pasión de enamorado y desconfianza de artista”, *El Día*, agosto 20, 1992, p. 18. Sección Cultural.

³ Ricardo Pohlenz “Haciendo el amor con música”, *El Nacional*, agosto 27, 1992.

materia para la novela *A pesar del oscuro silencio*, publicada en la editorial Joaquín Mortíz en los últimos meses de 1992, que trata sobre la vida del poeta Jorge Cuesta.

Gracias a una beca otorgada por el Centro Mexicano de Escritores, Jorge Volpi escribe la novela *A pesar del oscuro silencio*. En dicha obra, la información reunida en el ensayo *El Magisterio de Jorge Cuesta* le sirve de antecedente; de forma axiomática, el nombre de “Jorge” liga la historia del biógrafo –ficticio- y el poeta. En su narración, Volpi nos lleva hacia el interior atormentado de Cuesta, entremezclando pasajes biográficos con la vida de su personaje de ficción; laberintos que consiguen afectar directamente el sentir del investigador: “- Se llamaba Jorge, como yo y por eso su vida me duele dos veces.” Los episodios narrados, sobre todo aquellos en que el poeta pierde la cordura, utilizan una técnica de entrecruzamiento. Volpi difumina “la realidad” del personaje que sigue la vida de Cuesta, involucrando sus propias dificultades ante el amor, el trabajo y el inminente problema que la personalidad del poeta le provoca, embargándolo durante el desarrollo de la novela. Volpi no trata de buscar en la locura y suicidio de Cuesta la causa de su poesía, sino remarcar que en ella se encuentra su idea del mundo, la razón de su tragedia. En juego narrativo, Volpi duplica el nombre de Jorge, llevándolo más allá de los ecos que resuenan desde el libro y se disparan hacia él mismo, manifestando su extrema admiración por Jorge Cuesta al retratarse emulándolo.

La novela enfatiza el aspecto científico del creador del “Canto a un dios mineral”, tanto que su figura, como la de un alquimista medieval, se encuentra rodeada de misterio. El libro intenta resumir una vida de búsqueda, frenesí y de muerte. *A pesar del oscuro silencio*, contiene numerosos pasajes de la obra poética de Jorge Cuesta; en su mayoría están incorporados a la narración, aunque algunos aparecen como verdaderas citas. Esta estrategia narrativa fortalece la obra, y en algunos momentos su poesía ornamenta de forma

sensible las digresiones, reforzando con emotividad el conflicto existencial de los personajes.

En su primer contacto con los lectores privilegiados fueron muchas las críticas que la obra y el escritor recibieron por esta novela. José Homero en *El Semanario Cultural de Novedades* escribió:

Desde la presentación, en la portada la fotografía de Jorge Cuesta [...], en la contraportada la de Jorge Volpi en pose similar, se nos advierte de la identificación entre el narrador llamado Jorge y el escritor que urde la noveleta [...] Aunque no lo mencione, Volpi Escalante debió leer atentamente el acercamiento a Jorge Cuesta de Inés Arredondo, donde se traza la filiación romántica del personaje su ascendencia nieszchiana. Lo cierto es que tan interesantes elementos se tornan lastres en tan imberbe narrador. A menudo se confunde el proyecto romántico con sus manifestaciones más obvias y más desgraciadas: la exaltación del yo y la reivindicación de una pretendida tradición secreta arraigada en el masdeizmo. La prosa de Volpi Escalante es atrozmente literaria; con ese sello indeleble que sacrifica la naturalidad en aras de una depuración más léxica que estética. Sus construcciones acusan una formación ensayística y menos narrativa. No le interesa provocar sensaciones sino mostrar que sabe redactar, que es un estilista –más que posmoderno, posmodernista [...] *A pesar del oscuro silencio* es tan hueca como retórica, tan presuntuosa como estéril. Ni siquiera es capaz de aportar una idea, un dato novedoso al estudio de su personaje. Y si bien Jorge, el narrador y quizás el autor, se presumen herederos de Cuesta por su inteligencia, en esta novela no hay muestras de ello sino de pedantería, autoindulgencia e impericia narrativa. Y es que Jorge, ya lo dijo Carlos Islas, cuesta.⁴

Bernardo Bolaños en el número 506-507 de la *Revista de la UNAM*, después de una larga disertación sobre las habilidades y desatinos del novelista, enjuicia:

A pesar del oscuro silencio es una novela que usa el género narrativo para corroborar una investigación. Contra lo que señala la advertencia contenida en la revista *Plural* en el sentido de que el ensayo *El magisterio de Jorge Cuesta* sirve de sustento teórico de la novela, en realidad ambos trabajos son materialmente ensayos respaldados por diferentes métodos de conocimiento. Sin embargo, en el caso del ensayo narrativo la

⁴ José Homero, "Ser Jorge Cuesta" *EL Semanario Cultural de Novedades*, noviembre 22, 1992.

castración del poeta se convirtió en la masturbación del novelista, en el orgasmo prematuro de un estudioso.⁵

Hasta este momento, tanto la novela como el novelista son censurados, sobre todo por su estilo narrativo, que es calificado de acartonado, por el cuidadoso lenguaje utilizado, ya que Volpi al intentar colocarse a la par de Cuesta, hilvana fragmentos de la obra del poeta desarrollándolos con escritura propia sin poder distinguir exactamente cuáles pertenecen a qué autor. Otro rasgo que le resta aceptación es la emoción que desborda la novela; autobiográfica quizás, la vida de Jorge, el personaje principal se enreda con el motivo de la misma, Jorge Cuesta, que no puede desvincularse de Jorge Volpi, el autor.

En ese mismo suplemento, pero en enero de 1993, el crítico Federico Patán opina de la novela:

A diferencia de otros mundos de ficción, el propuesto por Volpi supera el mero nivel de narración de cotidianidades, y penetra en una dimensión de mayor peso [...] Volpi examina un problema existencial: en este caso, como vencer al tiempo y alcanzar la eternidad o, tal vez, la sed y el desengaño como remanentes de una vida. En todo caso, el desarrollo de los hechos va acompañado por un examen de esas consideraciones. Y de inmediato el texto adquiere mayores resonancias.⁶

Patán habla de otros escritores que han tomado temas de la realidad sobre autores de épocas pasadas, distingue que Volpi no se limitan a narrar anécdotas, y termina su opinión del libro sin perder la objetividad: "...es un relato que vale bien la pena leer: por lo curioso de su anécdota, por la factura de su trama, por lo correcto de su prosa. No llega a ser un texto definitivo, pero sí nos alerta a un escritor digno de atenderse."⁷

⁵ Bernardo Bolaños, "Ordalía a Jorge Volpi". *Revista de la Universidad*, 506- 507, marzo – abril, 1993, p. 54 - 55

⁶ Federico Patán, "Jorge Volpi: *A pesar del oscuro silencio*. Historia de los dos Jorges", *Sábado, Uno más uno* 796, enero 2, 1993, pp. 10 -11

⁷ *Loc. cit.*

Christopher Domínguez Michael en el número 195 de *Vuelta* discute sobre este trabajo:

Es un trabajo hueco, pedante y truculento donde la tragedia de Jorge Cuesta no gana nada nuevo en documentación histórica o densidad novelesca. A diferencia de la novela de Palou (se refiere a *En la alcoba de un mundo*) sobre Villaurrutia, Volpi no se molestó en intentar reconstruir la mirada de su personaje y habitarla. No. A Volpi le parece que la sacrosanta melancolía adolescente todo lo puede [...] Pero no se puede esperar mucho de un autor como Volpi, cuyo patético candor le permitió retratarse como Cuesta en la cuarta de forros. Sólo resta implorar que la envidia de Jorge Volpi por Jorge Cuesta –pues la “extraña” homonimia es el argumento de la novela– no llegue hasta sus últimas consecuencias, pues entonces habría que lamentar otra desgracia legendaria en las letras nacionales.⁸

Para rematar su cáustica crítica, Domínguez Michael agrega: “A pesar del oscuro silencio es un libro víctima de la atormentada fecundia de la juventud...”

De esta opinión es también Luis Bernardo Pérez, que desde la sección cultural de *Excelsior*, realiza una reseña ponderando los aciertos y marcando los errores de la novela:

...con todo y su indiscutible fuerza, el libro no puede liberarse por completo de cierta ingenuidad adolescente que se delata, sobre todo, en varias reflexiones en torno al tema del amor y en algunas frases presuntuosas (“Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces”).⁹

José Luis Trueba Lara en el suplemento *Sábado* del 13 de marzo de 1993, diserta sobre el entusiasmo de Volpi con Cuesta, en la realización de la novela, así como de las coincidencias entre las fotografías de Jorge Cuesta y Jorge Volpi que aparecen en el libro:

⁸ Christopher Domínguez, “De envidia a envidia”, *Vuelta* 195, febrero 1993, pp. 40 - 41

⁹ Luis Bernardo Pérez, “En busca de Jorge Cuesta”. *Excelsior*, febrero 13, 1993.

“Esta fotografía creadora de sueños y fusiones es el primer secreto de la novela: Jorge Volpi la ha escrito para (re)crear su descubrimiento del Contemporáneo y la posesión que de él hizo el espíritu de Cuesta antes y durante la escritura del ensayo que ganaría el Premio Plural.”¹⁰

Pareciera que este crítico entiende hasta dónde la investigación de la vida de Cuesta ha influido de manera directa en el sentir del joven escritor y la causa por la que es palpable en el texto su emoción.

Hasta el momento, las opiniones de los lectores privilegiados son encontradas. Por un lado hay quien percibe en la novela de Jorge Volpi un trabajo sustancial, de calidad, y quien observa a un narrador incipiente, arrobado por la figura de Jorge Cuesta que lo sobrepasa y ensombrece. Esta contradicción de opiniones imprime en la obra una aceptación parcial. Sin embargo, en ninguno de los juicios críticos realizados por estos lectores privilegiados, se contempla el marco de la época en la que surge la novela, sobre todo, la dificultad que se presenta al traer a finales del siglo XX a un personaje de la talla de Jorge Cuesta y justificarle un lugar no solamente en la literatura mexicana sino en el sentir humano, sin caer en la biografía o la crónica, tan acostumbradas al abordar a personajes del pasado. Tal vez, por la cercanía de su publicación, es imposible deslindar la sucesión literaria que guardan el ensayo *El magisterio de Jorge Cuesta* y la novela *A pesar del oscuro silencio*. Tal causa plantea una significación especial en la experiencia que de ellas tienen los lectores, abriendo nuevos problemas, como son aquellos que tienen que ver con los datos biográficos de Jorge Cuesta o la proyección que su genio ejerce sobre Jorge Volpi.

¹⁰ José Luis Trueba Lara, “Jorge Volpi Escalante: A pesar del oscuro silencio. Detrás del espejo”, *Sábado, Uno más uno* 806, marzo 13, 1993, p. 13

A partir de mi propia experiencia estética de las obras, lo que percibo es que Volpi rinde un particular homenaje a Cuesta –tanto en su ensayo como en su novela- creando un personaje de ficción, y sí en parte, identificándose con él o con lo que le gustaría ser como escritor, acciones que se defienden en el ámbito literario y que tuvo que restringir en el ensayo. Tal vez su mayor falla, justificada por su joven escritura, es no poder diferenciar precisamente al autor y al narrador de la novela. Su voz se oye durante todo el relato, dejando a la realidad imaginada en un segundo plano; sin embargo, puedo decir que la voz a fin de cuentas que nos introduce en el relato es la nuestra, y en muchas ocasiones nos vemos motivados a leer en alto fragmentos de la misma. La prosa es bella, su estilo raya en lo poético. Volpi no puede evitar, al crear la imagen del lector implícito, compartir su visión del mundo o, por lo menos, algunos presupuestos de su percepción de Cuesta, un canon estético y uno moral. Como lectores, el recorrido hacia ese pequeño laberinto es manejado de distintas formas, evidente en la respuesta de la crítica. Al escribir o vivir la obra según las convenciones que le son propias, el autor y el lector establecen un pacto. Ser conscientes de ello no implica violar la autonomía del texto, sino concretizarlo en tanto que un objeto de experiencia.

III. 2 *Tres relatos del mal, “Días de ira”*

Reponiéndose a las críticas por su primera novela, y en un afán de continuidad, Volpi Escalante publica en 1993 dentro de la editorial Siglo XXI, *Días de ira*, una de las tres narraciones contenidas en el libro *Tres bosquejos del mal* -los otros relatos del libro son: *Las plegarias del cuerpo*, de Eloy Urroz e *Imposibilidad de los cuervos*, de Ignacio Padilla-. Los relatos

comparten la idea del mal como factor intrínseco de la naturaleza del ser humano, pero en Volpi es abordada de forma particular distinguiéndose de los otros dos autores.

Desde los tiempos más antiguos del pensamiento, el mal ha sido tema de discusión por los filósofos y poetas; sin embargo, su significado ha sido valorado de diversas maneras: desde el mal como ignorancia, hasta como una causa de la existencia del bien. En los tiempos modernos se ha afirmado la naturaleza positiva del mal. En el caso de “Días de ira”, su argumento se encuentra lleno de trampas que adelantan al lector en el desarrollo de la trama, llevándolo de la mano a través de laberintos narrativos que confunden e intrigan. Este tejido nos muestra el loco amor de un médico y una cantante de *blues*, bajo la mirada testimonial de un tercer hombre. El cambio de planos en la novela, las, en apariencia, múltiples voces que logran escucharse, llenan de confusión al lector; no obstante, es esta la estrategia: apostar por las frases aforísticas y las situaciones dialogales para cargar el drama e incrementarlo poco a poco. Los cambios constantes de punto de vista en la narración buscan dosificar la asfixia psicológica para realzar con enorme sorpresa el desenlace.

Rosa Beltrán, en *La Jornada Semanal* número 298, se refiere a “Días de ira”:

...en términos de estructura y despliegue de recursos, el texto más ambicioso de los tres [...] En este relato conviven, intercalados en los fragmentos, la estructura policíaca, la evocación lírica, la estructura en *mise en abime* y el tema de la escritura como palimpsesto, típico de la literatura de fin de siglo [...] El texto de Volpi es un verdadero muestrario de los recursos narrativos con los que cuenta la narrativa posmoderna y una prueba de que la buena utilización de ellos puede generar cierto placer perverso, que hace al lector leer más que historias, textos. ¹¹

¹¹ Rosa Beltrán, “Narraciones Perfectas”. *La Jornada Semanal* 298, febrero 26, 1995, p. 17

Para esta escritora, los relatos que conforman el libro son muestra de la nueva narrativa mexicana y se encuentran “muy disfrutables”.

Sergio González Rodríguez, en el suplemento *El Ángel* del periódico *Reforma*, 23 de octubre de 1994, habla sobre el tema del mal en la trayectoria de la literatura mexicana del siglo XIX a la primera mitad del XX, y marca:

Ahora, tres nuevos escritores mexicanos como Eloy Urroz, Ignacio Padilla, y Jorge Volpi se someten a un pacto o desafío amistoso y retoman tal tema al margen de la retórica inercial de la generación previa. El resultado, un juego de adolescencia- se expresa a través de sendas narratividades, cuyo desarrollo dispar se vuelca en lo afectivo, en lo fantástico y en lo psicológico.¹²

Como vemos, algunos críticos sitúan los antecedentes de las “nuevas” propuestas, en tradiciones o temas de otras épocas. Es obvio que hacen uso de sus referentes para relacionar los nuevos textos y poder definirlos oportunamente para la interpretación acreditada de los mismos.

Por su parte Federico Patán, en el suplemento *Sábado*, habla de estos tres relatos breves y de sus autores: “...digamos que estos tres autores comentados tienen un algo en común: un sistema narrativo profundamente marcado por las señales de la posmodernidad. Son jóvenes creadores muy arraigados en los modos escriturales de hoy en día.”¹³

De manera específica el crítico nos dice, al referirse a las técnicas utilizadas por Jorge Volpi en su novela:

¹² Sergio González Rodríguez, “El mal y sus bosquejos”, *El Ángel, Reforma*, octubre 23, 1994, págs. 5 -6

¹³ Federico Patán. “Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Jorge Volpi: Tres bosquejos del mal. Tres tipos de narración”, *Sábado, Uno más uno* 889, octubre 15, 1994

Pero el lector mismo es prisionero del sistema narrativo impuesto por Volpi, y descubre los hilos finamente ciertos de la trama al mismo paso que los va descubriendo el médico mencionado (uno de los personajes de la novela). Esto hace que el relato de Volpi sea, para nosotros, el de mayor interés narrativo desde un punto de vista formal.¹⁴

La recepción de este libro -en especial, la parte que corresponde a Jorge Volpi- es unánime, ya que en sus opiniones los críticos establecen de forma explícita los aciertos en la técnica narrativa, sobre todo, en la forma en cómo los personajes son revelados al lector; estrategia que favorece y apoya las expectativas de los lectores privilegiados con respecto al trabajo específico de Volpi. Esta obra, valida el talento de Jorge Volpi. "Días de ira" es un relato breve y bien construido, que en ningún momento pierde por su simplificada estructura, su sentido. El lector tiene que trabajar arduamente en el ordenamiento de las secuencias y su relación para así comprender la trama. Hechos públicos o privados, objetivos o íntimos, se convierten sucesivamente en puntos de referencia, que ejercen una fuerza de atracción sobre el lector.

III. 3 *La paz de los sepulcros*

Para el año de 1995, Jorge Volpi publica en la editorial Aldus, *La paz de los sepulcros*. Novela de corte policiaco en donde se cuenta el misterioso asesinato del ministro de Justicia y de un aparente desconocido. Las casualidades comienzan a llevarnos de la mano a situaciones cada vez más oscuras y difíciles de creer; caminos paralelos entre las esferas públicas y privadas sirven como vías para la evaluación de los verdaderos manejos que los personajes hacen del poder. Ubicada en un futuro cercano, las situaciones en las que tiene lugar la trama se podrían tomar como proféticas, pues años después de su publicación la realidad

¹⁴ F. Patán, *art. cit.*

superará a la ficción, y muchos de sus pasajes se verán cumplidos. Aunque para ese momento, parecería una parodia de la sociedad y sus debilidades, las grotescas situaciones que muestran cómo el poder funciona más allá de lo evidente, no dejan de mover a reflexión. La forma de esta novela es muy convencional, no así los temas que toca y la manera en qué lo hace.

En una nota del *Semanario cultural*, suplemento del periódico *Novedades* –firma M.H.K- en el número 722 del 18 de febrero de 1996, la novela se describe como “Pretenciosa novela que se inscribe en la línea de las profecías acerca de la vida cotidiana en la ciudad de México; reflexiones sobre la muerte y sobre la naturaleza del mal sirven al autor como disparadero para su narración.”¹⁵

Lorenzo León habla de ella en su ensayo “*Volpi, Eloy: Cadáver y poder*”, en el suplemento dominical de *Excelsior, El Búho* del 7 de abril de 1996. Sobre las implicaciones del cadáver para dos escritores latinoamericanos, Tomás Eloy Martínez y Jorge Volpi. Considera la novela de este último, como un “elegante thriller”.

Jaime Ramírez Garrido, en la *Revista Etcétera* del mes de junio del 1996, reseña el libro mostrando las coincidencias entre esta nueva novela y las narraciones políticas de Luis Spota, *La costumbre del poder*. Carlos Fuentes, *Cristóbal nonato*; y *Morir en el Golfo* de Héctor Aguilar Camín. Dice Ramírez Garrido:

A diferencia de Spota, quien pretende establecer en su ficción el rumor sobre la vida oculta de los políticos elevado a nivel de verdad literaria, Volpi desarrolla una realidad alternativa que, entre la farsa de *Cristóbal*

¹⁵ M.H.K. “*Recibidos*”. *El Semanario Cultural Novedades* 122, febrero 18, 1996, p.6

Nonato y la realidad presente, condena de antemano a toda forma de poder, tomándose muy en serio que el poder corrompe; a pesar de su origen democrático y por más buenas intenciones que pretenda, la condición humana se impone.¹⁶

Para Ramírez Garrido, la obra de Jorge Volpi es una novela de contrastes que exige comprender el mal como una presencia permanente y acechante.

Toda lectura es un suceso histórico; en consecuencia, implica siempre un nuevo intento de rehacer el sentido de un texto, y sólo puede renovarse a partir de las personales disposiciones del nuevo horizonte del lector, que es necesariamente distinto al del horizonte del autor. Esta novela es heredera de una importante tradición de novela política en México y, muy en particular, de *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán; la crítica destacó su estética mórbida y el sorprendente tono digresivo de su prosa. En este sentido, la labor realizada por Jorge Volpi como secretario particular del Procurador General de la República, aporta elementos que enriquecen la novela, pues al encontrarse en las entrañas del poder, consigue dar una visión original; no obstante, este dato huye de la atención de los críticos. El mismo Volpi habla de este tiempo en su vida:

...estudiar derecho me permitió tener una vida que muy pocos escritores tienen, con un contacto con la realidad mucho mayor que si hubiera estudiado literatura o filosofía. Por casualidad terminé trabajando con Diego Valades en la época en que fue Procurador de Justicia del Distrito Federal y Procurador General de la República; eso me permitió ver una parte de la realidad de México y el contacto con la gente justo en algunos de los momentos más difíciles de la historia reciente de México que para mí fueron muy importantes.¹⁷

¹⁶ Jaime Ramírez Garrido, "Los sótanos de Palacio". *Étítera*, junio 20, 1996, p. 29

¹⁷ Elena Urrutia. "Después del crack, entrevista con Jorge Volpi", *La Jornada Semanal*, 449, octubre 12, 2003.

III. 4 La propuesta crack y la novela *El temperamento melancólico*

En el número 1027, julio de 1996, de la revista política *Proceso*, en la sección de cultura, José Alberto Castro, en un artículo que habla sobre “La novísima narrativa mexicana”, “entre la generación del crack” y los “individualistas sin generación”, marca las diferencias de los autores jóvenes que componen el panorama de la literatura mexicana: “Herederos de la rica tradición literaria de México, se muestran reacios a las definiciones generacionales, marcan líneas de sombra con las precedentes y buscan su propia voz: unos hablan de búsqueda, otros de ruptura”.¹⁸

Jorge Volpi, Ricardo Chávez, Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla y Eloy Urroz son: “autores de una narrativa de aliento apocalíptico que denominan ‘novelas del crack’ ”.

Castro también discute sobre aquellos escritores que no se ha organizado como grupo y que sin embargo están presentes en la narrativa actual, como son: Naief Yehya, Mauricio Montiel, Javier García-Galiano, Hugo Valdés y David Toscaza, aquellos que no creen en la noción de organizarse en generaciones. Habla de la definición de Javier Sicilia al marcar a todos estos escritores como “la generación sin contienda”, pues la integran aquellos que no tienen 30 años, crecieron sin el 68, con batallas cada vez menos claras, con el espectáculo del agotamiento de los recursos renovables y la realidad de la contaminación

¹⁸ José Alberto Castro. “Dos tendencias en pugna. La novísima narrativa mexicana, entre ‘la generación del crack’ y los individualistas sin generación”, *Proceso* 1027, junio 7, 1996 págs. 52 – 53.

del planeta, el agujero de ozono, la multiplicación de las hambrunas, el equilibrio del terror, el crecimiento del relativismo, la pérdida de los referentes éticos, la caída de los regímenes totalitarios, el industrialismo voraz y la posmodernidad. En opinión de Sicilia: "...hay que esperar el paso del tiempo, las modificaciones del pensamiento, los descubrimientos interiores, para saber qué lograrán decirnos".¹⁹

En ese mismo artículo, Castro pregunta a Jorge Volpi sobre las distinciones que él nota con los escritores que los antecedieron, a lo que Volpi responde que tanto él como Mauricio Montiel, Ricardo Chávez e Ignacio Padilla: "...buscan devolverle a la narrativa esa capacidad de encontrar la poesía no sólo en el lenguaje sino en las acciones de los personajes".²⁰

En agosto de 1996, el grupo de escritores que anteriormente se habían reunido para publicar sus obras en bloque, con dos nuevos integrantes, se dan a conocer como "la generación del crack". En una presentación realizada en el Centro Cultural San Ángel. Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Jorge Volpi ostentan las novelas: *Memorias de los días*, *Las rémoras*, *Si volvieres sus majestades*, *La conspiración idiota* y *El temperamento melancólico*.

De antemano, la editorial había dado a conocer a los medios de qué se trataba la propuesta de las novelas del crack, sobre todo por el envío del manifiesto que marcaba sus tendencias estilísticas, los temas que hermanaban sus obras, así como sus técnicas narrativas. Para los críticos, lo que esa noche presenciaron no fue novedad. Los autores

¹⁹ José Alberto Castro. *Ibid.*

²⁰ José A. Castro, *loc. cit.*

salieron de aquel evento con el Manifiesto entregado, y dispuestos a soportar todas las críticas con el convencimiento de que eran más que una cofradía.

Casi unánimemente, la crítica concibió la propuesta como un móvil publicitario que, aunado al ansia de reconocimiento de los jóvenes autores, había dado lugar a una actitud impropia.

Sandra Licona en la sección de cultura de diario *La Crónica* introduce a los lectores en el tema:

...la forma en la que están escritas las novelas, al contrario de lo que se ha hecho en los últimos años en literatura mexicana, tiene que ver con los temas profundos que se abordaban en México de los años 60 por la generación del boom, Carlos Fuentes y sus seguidores o por la que representaban los de mitades de este siglo como Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Juan Vicente Melo. Es decir, 'novelas de arquitectura formal complicada, con muchas voces, varios personajes y preocupaciones estilísticas notables'.²¹

El Nacional, en su sección de cultura, destina una nota a este evento:

Con base en el material informativo proporcionado por la editorial Nueva Imagen, y firmado por los escritores, las vetas narrativas que se abrieron a partir del boom y de la llamada generación de Medio Siglo se cerraron para dar paso a una literatura homogeneizante que, salvo excepciones, ofrece la misma y desgastada propuesta.²²

²¹ Sandra Licona, "Cinco novelas y un manifiesto irrumpen los escritores del Grupo Crack", *La Crónica de Hoy*, agosto 5, 1996, p. 12-B

²² Anónimo, "Presentaran novelas del crack, en San Ángel", *El Nacional*, agosto 6, 1996, p.43

Al parecer, el anunciar de forma adelantada molestó a muchos de los críticos, que más que interesarse por la “nueva” propuesta, la comentaban molestos de saberse usados para el anuncio del evento preparado por el Grupo Editorial Patria.

En el suplemento de *El Ángel* del periódico *Reforma*, Arturo Mendoza Mociño observaba sobre dicha presentación:

Hace unos días un grupo de colegas escritores nacidos durante los años sesenta, se presentaron como “la generación del crack”. Se presentaron es un decir, pues la mayoría de ellos lleva más de cuatro libros en su haber, han ganado numerosos premios literarios y pertenecen de pleno derecho a la república de los letrados. ¿Para qué blandir un manifiesto? ¿No son suficientes las obras para retratar a un autor? El numerito del manifiesto sólo ha funcionado una vez con el surrealismo, y desde entonces vemos reposiciones de la misma obra, que de iconoclasta pasó a ser académica.²³

El crítico habla sobre el evento y los fines de la editorial, no menosprecia la labor de los escritores, y se muestra escéptico sobre esta estrategia de *marketing*, pero jamás menciona las novelas. Termina: “...solo vale el talento individual. El resto es mercadotecnia ‘generacional’ de dudosa eficacia”.²⁴

Jorge Volpi presenta de manera individual la novela *El temperamento melancólico* en la librería Pegaso de Casa Lamm. En dicha presentación se encuentran reunidos el editor de la obra, José Felipe Coria, Christopher Domínguez, Juan Villoro, Jaime Ramírez y Vicente S. Herrasti.

²³ Arturo Mendoza Mociño, “Bosqueja Volpi la invisibilidad del cine”, *El Reforma*, octubre 18, 1996

²⁴ Arturo Mendoza, *loc. cit.*

El crítico literario Christopher Domínguez Michael, que ya en otras ocasiones ha enjuiciado duramente el trabajo de Volpi, considera:

...Volpi será, dentro de unos años, uno de los novelistas mexicanos importantes porque tiene talento y mucho entusiasmo por escribir [...] sin embargo, a pesar de que el planteamiento de la novela es interesante porque expresa una complejidad intelectual mayor, la prosa está muy descuidada debido a la prisa por publicar, lo cual considero temerario e imprudente.²⁵

Domínguez Michael subraya siempre su negativa a que los autores permitan la manipulación por parte de las editoriales en los plazos para entregar libros, ya que estos pueden originar obras de mala calidad.

Vicente S. Herrasti resume sobre la novela en la *Revista de Literatura Mexicana*: "... su temperamento melancólico ha producido la novela madura e inteligente que muchos esperábamos de él".²⁶

El dos de diciembre de 1996, en el diario *Crónica* aparece un artículo titulado: "El crack y cómo superarlo" de Roberto Pliego, en donde se indica:

La generación del crack ha llegado con cierto estrépito mercadotécnico a las librerías para confirmar una vez más que la vida de los escritores suele estar demasiado expuesta a la ambición. No es reprochable quererlo todo, y ahora mismo, pero ¿por qué sentirse obligado a declararlo a cada momento? Pocas veces las estrategias publicitarias se han ocupado tanto de promover y alargar la existencia de unos cuantos libros. Ese hecho comercial resulta una novedad pasmosa y sugiere a una multitud calculadora y tortuosa con un discurso que se llena la boca de propósitos de ruptura y éxito de ventas.²⁷

²⁵ Christopher Domínguez M. "La bronca de las generaciones", *El Ángel, Reforma* 138, agosto 18, 1996, p.1

²⁶ Vicente Herrasti, "Jorge Volpi, El temperamento melancólico". *Revista de Literatura Mexicana*, vol. 7, 1996, págs. 623 - 627

²⁷ Roberto Pliego, "El crack y cómo superarlo". *La Crónica de Hoy*, diciembre 2, 1996, p. 9 - B

Es notorio que después de su presentación como grupo, las críticas fueron todavía mayores. En enero de 1997, Cesar Arístide en el suplemento *El Búbo* de *Excelsior*, titula a un artículo como “Las novelas del crack o la propuesta intrascendente”. Al referirse a las tres novelas presentadas, *El temperamento melancólico*, de Volpi; *Si volviesen sus majestades*, de Ignacio Padilla y *Las rémoras*, de Eloy Urroz, Arístide opina:

Por principio de cuentas resultó pedante el bautizo y poco imaginativo; el termino nos remite a cuestiones financieras o al mundo duro de las drogas, a la ruptura violenta de un hueso indispensable o la fractura de un cacahuate japonés, queja cibernética o mordisco a una galleta de animalitos vieja, en fin, lejos de estas trasnochadas asociaciones no queda más que esperar documentos rescatables, sugerentes, provocativos y no falsos estándares de lumbreras tímidas cuyo oropel narrativo no apantalla a nadie...²⁸

Nuevamente Volpi es señalado como el más ambicioso de ellos:

...Jorge Volpi navega con empeño en su océano de complejidades literarias, su esfuerzo por presentar una novela consagratoria – luego del cuestionable *A pesar el oscuro silencio* y la entrega que anuncia mejores rumbos, *La paz de los sepulcros*– tiene momentos bien logrados pero en su conjunto hace falta algo más, algo más de esencia ideológica pura, de fortaleza en la formación de los personajes de contundencia en la serie de anécdotas, de vértigo y bien librado atrevimiento...²⁹

Este crítico recomienda a los autores mesura, y olvidarse del movimiento crack para dedicarse a la escritura seria de mejores obras en el futuro.

Ese mismo día, pero en el periódico Reforma en la sección de *El Ángel*, Sergio González indica lo mejor y lo peor del trabajo literario del año que recién termina (1996):

²⁸ Cesar Arístides. “Las novelas del crack o la propuesta intrascendente”, *El Búbo*, *Excelsior* 591, enero 5, 197, p.2

²⁹ C. Arístides. *Ibidem*.

El escritor francés Jean Guitton escribió en *El trabajo intelectual. Consejos a los que estudian y a los que escriben* (Ediciones Criterio, 1955): “Un libro verdadero tiene su origen en una necesidad, así como una verdadera lectura se hace cuando se la apetece realmente. Y así como es preferible privarse de leer si no se siente el deseo de hacerlo, del mismo modo debería uno abstenerse de escribir un libro si no se tiene la convicción de poder transmitir lo que nadie podría decir en nuestro lugar.”³⁰

Posterior a esta sentencia realiza un listado de lo que para él significan lo mejor y lo peor dentro de la literatura mexicana de ese momento, se indican los polos opuestos, el de mayor connotación (+), y el que marco como el de menor valor (-).

- **La mejor novela:** *Apariciones* de Margo Glantz; *El dedo de oro* de Guillermo Sheridan; *El libro del destino*, de José Gordón.
- **El peor escritor:** Jorge Volpi, autor de *La Paz de los sepulcros* y *El temperamento melancólico*, además de ser el miembro más representativo de la autonostrada “generación del crack”.³¹

La crítica, en general, recibió con enfado las propuestas del manifiesto crack; en su mayoría, no comentó las novelas, y sí habló sobre ese espíritu de redención que detectó en la autonostrada generación crack. Es perceptible una desatención evidente hacia los textos, puesto que la mayor parte de los lectores privilegiados se encontraban prejuiciados por el aviso de la editorial, anterior a la presentación. Los postulados del manifiesto desviaron la lectura de las novelas, y son pocas o nulas aquellas reseñas o críticas que tocan las obras; la mayoría se concreta a hablar sobre la actitud de los escritores del crack.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

³⁰ Sergio Gonzalez Rodríguez, “Lo mejor y lo peor”, *El Ángel, Reforma* 157, enero 5, 1997, p.1

³¹ S. G. Rodríguez, *loc. cit.*

El temperamento melancólico desnuda la *psique* de sus protagonistas; el pertenecer al mundo del cine justifica la sofisticación de su trabajo y acciones. Diez personajes son llamados a participar en la realización de una misteriosa película; por esta causa deben permanecer tres meses en una casa de campo, alejados de la ciudad y de sus referentes. Todo ocurre en apariencia, porque, como lectores, presenciamos sus temores, pasiones, complejos, traumas, etc., atendemos el carácter motivador de su psicología que nos lleva a distinguir los distintos temperamentos humanos.

Poco a poco, entendemos, casi a la par de los personajes, que ese mundo que miramos por medio de una lente de cámara en la película de la que habla la trama, ha sido concebido por el director de cine, un hombre siniestro y cruel a punto de morir. Su nombre es Carl Gustav Gruber, y busca realizar su proyecto mostrando al mundo la decadente humanidad de sus personajes. La supuesta película sin argumento definido, Gruber ha planeado filmar situaciones basadas en sentimientos reales explotando al máximo los límites de sus actores, desencadena una serie de asesinatos y la destrucción final del set y el filme por un incendio. *El temperamento melancólico* explora el conocimiento del inconsciente humano, su manejo y el poder que éste ejerce sobre las relaciones entre los sujetos. Renata Guillen, el personaje que narra la historia, lo resume con la siguiente confesión:

Podemos decir que fuimos manipulados, [...] pero no sería exacto. Taimadamente quizá, pero sin ninguna violencia tangible de su parte, adoptamos nuestros personajes por nuestro propio deseo, y los llevamos a su culminación conociendo las implicaciones de nuestros odios y de nuestros amores gratuitos.³²

³² Jorge Volpi, *El temperamento melancólico*. México 1997. Editorial Patria. P. 281.

La novela perfectamente podría ser adaptada al cine, tanto por su trama, sumamente visual, como por sus personajes, de gran diversidad psicológica. Del llamado séptimo arte, Volpi se nutre para recrear la estructura del relato. Curioso es sumergirnos en la intimidad de los actores y descubrir a la distancia que el recurso de *voyeur* propuesto por el escritor será explotado por los *mass media* como una garantía de audiencia en programas donde “aspectos privados” se ponen al descubierto también detrás de una cámara.

Sin embargo, en su momento, la lectura de la novela fue rebasada por la recepción del “Manifiesto crack”, y las opiniones de la crítica se dispararon en esa dirección, perdiendo de vista la obra.

Es oportuno aclarar que en México había pasado algún tiempo sin que hubiera propuestas grupales que defendieran una postura estética. Las novelas del crack, expresan frustración social y política en sus “apocalípticos” argumentos, que bien podrían asociarse a la cercanía del fin de milenio, y su influencia directa de un mundo que cambia en todos sentidos. Sin embargo, esta propuesta colectiva tiene algunos puntos que se contradicen en su definición; por ejemplo, se afirma que son un movimiento de ruptura y continuidad, que sus novelas son “profundas”, descendientes de novelistas tan importantes como Yáñez, Rulfo y Elizondo. A pesar de sus altas aspiraciones, esas primeras novelas no logran encontrar el riesgo estético que anuncian, ni renovar el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, ni ser lo suficientemente rigurosas y alejadas de las complacencias literarias. Los valores que defendían las propias obras y su actitud abierta para el debate a través del análisis y la lectura de las mismas, fueron pasados de largo por la crítica literaria que se negó a seguir el juego de la propuesta crack, pues conocido es por muchos que el mundo del libro hispanoamericano, tanto en España como Latinoamérica, se ha visto

sacudido en los últimos tiempos por tormentas de mayor o menor intensidad. Plagios, disputas entre escritores, artículos polémicos, denuncias de los mecanismos adoptados por el jurado de prestigiosos premios, etc. Parte del caos que parece vivirse se suele achacar al mercado y a los valores que las editoriales buscan, que han sido reducidos al dios dinero. “No es sólo cosa de los editores; quizá la urgencia de triunfar y enriquecerse forme parte de los deseos que comparte el grueso de la sociedad actual”, comenta Nicanor Vélez, editor en Círculo de Lectores del grupo Bertelsmann. “Tampoco es un asunto exclusivo de los grandes grupos, a quienes se atribuye que marcan las reglas de juego, sino que contamina también a los editores independientes”.³³

La concentración editorial en grandes grupos, determina con qué recursos se pueden abordar iniciativas novedosas, aunque no hay que dejar de ver que la literatura nunca ha estado en el centro de los intereses de la gente, y siempre se ha movido en los márgenes comerciales. Empero, la presentación e iniciativas del movimiento crack, apoyadas por Editorial Patria, nunca convencieron a la crítica, ocasionándoles –a los autores- un perfil negativo que los perseguirá durante las siguientes ediciones de sus novelas. José Joaquín Brünner define estos fenómenos de producción y consumo, como cargados de gran inestabilidad, ya que:

“Las tradiciones son devoradas con la misma rapidez que las novedades, alcanzando ambas su punto de fuga antes de haber cristalizado en la conciencia de la gente. Quizás sea esa una de las experiencias más típicamente posmodernas; la experiencia de que todo se reduce a situaciones –juegos de lenguaje- cuyo sentido es difícil captar. Más que en cualquier otra época.”³⁴

La fugacidad se ha vuelto parte del cotidiano cultural que presenciamos. Hay algo en todo esto que confunde y genera un agudo desasosiego. Es obvio que ante este paisaje, los

³³ López de Abiada, *et al. Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literaria en la España de los 90.*

³⁴ Joaquín Brünner. *Globalización cultural y posmodernidad.* Chile 1998. FCE, p. 15

lectores privilegiados, muchos de ellos cercanos a las normas canónicas y defensores de las mismas ven, en los nuevos proyectos literarios, el fulgor de una estrella que muere, un brillo instantáneo que se apagará con la misma fuerza.

III.5 *Sanar tu piel amarga*

Cuando las vías electrónicas se convierten en el principal medio de comunicación, las sociedades se transforman de manera vertiginosa y utilizan el lenguaje a través de *bits*; la transferencia de datos, ya sean escritos, de sonido o de video, se torna instantánea. Desde el momento en que estos –voz, imagen y texto- pueden convertirse en *bits* y entremezclarse, resultan materia de uso, que puede unirse en archivos, multiformatos, copias; se corrigen, se comprimen y pueden transmitirse de manera fácil y rápida para su consumo multitudinario. “Internet es una de las expresiones más interesantes de esta nueva revolución. Cada año, desde 1988, ha estado creciendo al doble de su tamaño. Se hallan conectados a ella algo así como 40 millones de personas.”³⁵

Esta introducción, redundante tal vez para nosotros navegantes del ciberespacio en el 2004, era en los años 1996 o 1997, idea incipiente. El uso que se ha dado a estas oportunidades tecnológicas es variado, y una modalidad de su constante crecimiento es la de conocer de forma virtual a personas de todo el mundo. La novela de Volpi nos presenta el fenómeno en relación con la búsqueda constante de los seres humanos por el amor. Partiendo de este tópico universal de todos los tiempos, enumerando los más grandes amantes y amores, el melodrama que es *Sanar tu piel amarga* exhibe las coincidencias y desencuentros de Laura Espejo y Jacobo Espíritu. A través de la empresa “Las Afinidades Electivas”, encargada de unir parejas perfectas por el uso de la computación. Ante estos

³⁵ J. J. Brünner, *Ibid.*, p. 99

medios, el amor pareciera una fórmula infalible, algo muy alejado de la veleidosa naturaleza del ser humano, y como la perfección no existe, la trama se va tornando compleja y desesperada. El matrimonio de los personajes que en un principio es planeado y calculado, se disuelve en la hiel de la desilusión.

Novela breve, entretenida y en apariencia intrascendente, nos imprime la duda de la efectividad omnipotente de la tecnología, así como la de su supremo poder para resolverlo todo.

En su sección cultural del 9 de septiembre de 1997, el diario *El Financiero*, -sin autorhabla de la publicación de novelas gemelas, *Herir tu fiera carne* y *Sanar tu piel amarga*, de Eloy Urroz y Jorge Volpi, respectivamente. Ambas narraciones forman parte del contingente “crack”, que se suman en esta nueva ofensiva a *El día de hurón*, de Ricardo Chávez, y *Bolero*, de Pedro Ángel Palou.

En conjunto, los novelistas del crack presentan sus novelas en el Centro Nacional de las Artes.

El 21 de septiembre de 1997, desde el suplemento dominical del periódico Reforma, *El Ángel*, Christopher Domínguez Michael habla de esta presentación como:

...el fracaso de una propuesta que nació mancillada por el oportunismo editorial y la ingenuidad protagónica de cinco escritores (nacidos entre 1961 y 1969) es muy feo descalificar en bola a cinco novelas. Pero ellos se lo ganaron con la invención postiza de una “generación del crack” llamada a revolucionar las letras mexicanas del siglo XXI. Semejante operativo de mercadotecnia sólo demostró que el crack apenas tenía en común –además de coincidencias generacionales y la complicidad

amistosa- la mala escritura y las prisas turulatas por adueñarse de un tianguis inexistente.³⁶

Para este crítico, dos de los escritores de esta generación pueden salvarse, y pone en tela de juicio que por su edad sus libros sean buenos: "...Palou ha escrito buenos libros; Volpi seguramente los escribirá. Pero mientras pasa el tiempo (es muy difícil, en cualquier literatura, escribir buenas novelas antes de los treinta años) los crackientos tendrán que hacer la autocrítica de los desfiguros a que su editor los ha obligado..."³⁷

Afirma de las obras del crack: "...prueban que al declarar que carecen de auténticos maestros, sólo demuestran ser pésimos alumnos de una tradición tan rica como la mexicana del siglo XX".³⁸

Al referirse a Volpi, lo llama "un mal imitador de Elizondo". Y menciona la iniciativa del grupo como fracaso ya que: "Un buen novelista no necesita la promoción grupuscular ni la confección de manifiestos dizque milenaristas"³⁹

Indica coincidencias entre el mercado editorial español y México: "En España han inventado una novísima literatura de narradores menores de 20 años que escriben basura. En México se imita el modelo utilizando a autores que frisan los 30 años".⁴⁰

Domínguez Michael, desafía cualquier defensa del crack:

Reto a quien quiera a demostrarme que estas cinco novelas son una novedad en el contexto de la literatura mexicana contemporánea [...] el crack no funciona ni como literatura comercial ni como escritura

³⁶ Christopher Domínguez "Los cinco incautos", *El Ángel, Reforma* 194, septiembre 21, 1997, p.1

³⁷ Christopher Domínguez, *loc. cit.*

³⁸ Ch. Domínguez, *Ibidem.*

³⁹ Christopher Domínguez "Los cinco incautos", *El Ángel, Reforma* 194, septiembre 21, 1997, p.1

⁴⁰ Ch. Domínguez, *ibidem.*

paródica, obra de un grupo que no existe, pues las “generaciones” inventadas para el mercado se leen y se tiran como el periódico de ayer.⁴¹

Ese año son casi inexistentes las críticas o reseñas por la reciente presentación, y las flamantes novelas del crack parecieran ser ignoradas de nueva cuenta. Interpretamos este silencio como una invalidación de la propuesta crack más que de las obras. El mutismo de la crítica es una sanción en contra de los manejos editoriales. Lo que los lectores privilegiados no aceptan es ayudar a la difusión de las novelas y sobre todo, desapruaban el concepto y todas las implicaciones de la generación y el manifiesto crack.

Diffícilmente si un hecho cultural es calificado por las instancias cardinales -aquellas que norman y disponen por superioridad a los autores, los escritores considerados por ellos modelos de sus respectivos géneros- como malo o falto de calidad, cambiará de manera rápida; para que un cambio en el entorno literario pueda llevarse a cabo, es necesario el trabajo constante del autor y el paso del tiempo.

III.6 *En busca de Klingsor*

Esta novela ha sido catalogada dentro del género negro; a pesar de ello, son tantos los temas que trata, que las clasificaciones serían insuficientes. La constante de la trama es la búsqueda, búsqueda de la identidad, del amor, y la persecución de lo inasible en todos estos aspectos. El contenido científico impera durante toda la narración, pero no de manera convencional; la tentativa de Volpi es la de despojar de su carácter frío y reservado la personalidad de los científicos, matizándolos con sentimientos y pasiones. Francis P.

⁴¹ Christopher D., *loc.cit.*

Bacon, el personaje central de la novela, es un joven físico norteamericano que tras una crisis sentimental y un escándalo público, es obligado a abandonar el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, de donde es estudiante. Para sobreponerse al problema, y propuesto por John von Neuman, su mentor, se incorpora a la misión norteamericana que viajará a Europa, a finales de la Segunda Guerra Mundial, con la aparente encomienda de localizar a científicos que han formado parte en el proyecto atómico del régimen nazi. Sin embargo, la misión toma otro giro al descubrirse el sobrenombre clave del consejero directo de Hitler para todos los programas científicos realizados por el Reich. Klingsor es el nombre del misterioso personaje que desde ese momento se convertirá en la constante figura de su persecución. Por esta causa, Bacon entra en contacto con Gustav Links, un matemático alemán que antes de la derrota ha sido perseguido por el régimen nazi, los dos personajes se unen en el rastreo de Klingsor, y para poder descubrir su identidad, entrevistan a científicos como Max von Lane, Werner Heisenberg, Edwin Schrodinger y Niels Bohr. Bacon se enamora de una madre soltera alemana, Irene, que se une al equipo, pero poco a poco comienzan las intrigas entre ella y Links, lo que hace que la investigación se complique, ya que Irene acusa a Links de ser Klingsor y Links la descubre como espía rusa. Al final Bacon traiciona a Links para no perder a Irene y lo entrega a la inteligencia rusa.

El quince de abril de 1999, la noticia literaria que circulaba en todos los diarios del país era que por tercera ocasión el premio internacional (para escritores de lengua española) *Biblioteca Breve* había sido ganado por un mexicano.

“El premio ‘Biblioteca Breve’ es mexicano y tiene 31 años”

Con grandes encabezados se divulgaba la noticia:

Sitges, España, 14 de abril. El escritor mexicano Jorge Volpi fue declarado hoy ganador del premio literario Biblioteca Breve, con la novela *En Busca de Klincor*.

Según el fallo dado a conocer en la localidad barcelonesa de Sitges, al nordeste de España, la obra de Volpi fue elegida como la mejor entre otros 385 originales que se habían presentado a este galardón literario por la editorial española Seix Barral y dotado con 5 millones de pesetas (33 mil dólares).⁴²

Después de procurar brevemente el currículum del autor y nombrar algunas de las obras que había escrito hasta ese momento, concluye el anuncio parafraseando al propio Volpi:

...dijo que ha intentado unir en su obra la novela y el ensayo, y opinó que lo ha conseguido 'de forma divertida y estimulante'. Desde el punto de vista literario, el ganador del galardón indicó que quiso 'trazar una línea de continuidad literaria entre la novela alemana de finales del XIX y principios del siglo XX'.⁴³

Es preciso aclarar que para ese momento la novela no se había publicado aún en México, por lo que todas las entrevistas preguntan al autor sobre los temas de la trama, los personajes y el por qué de su confección.

En la sección cultural del periódico *El financiero*, en nota escrita por Oscar Órnelas, ese jueves 15 de abril de 1999, habla del premio recibido y sondea al escritor en una entrevista realizada vía telefónica, quien al preguntársele por lo desolador de la novela responde: "Tiene algo de desolado, puesto que pasa entre la época anterior a la segunda

⁴² Anónimo, "El premio 'Biblioteca Breve' es mexicano y tiene 31 años", *El Universal*, abril 15, 1999, p.1

⁴³ Anónimo, *El Universal*, loc. cit.

guerra mundial y la posguerra. Hay una desolación metafísica. Pero es alemana también porque relaciona la acción con las ideas y juega con estructuras ambiciosas y complejas que tratan de involucrar al lector.”⁴⁴

Cuando maliciosamente el periodista pregunta si alguien lo está apoyando para el impulso de su carrera indica: “-No, sucede que simplemente me he dedicado en serio a investigar y escribir y practico distintos géneros”.

Sobre el mismo tema, el entrevistador le indica que es sabido que muchos de estos premios se encuentran otorgados de antemano:

- En mi caso es absolutamente falso. No sé en el caso del Premio Planeta. Yo sólo he oído los mismos rumores que tú. El Biblioteca Breve de Seix Barral es un premio que a mí siempre me llamó la atención porque lo obtuvieron Fuentes, Vargas Llosa y Cabrera Infante. Decido participar, el jurado me favoreció, y eso es todo. ⁴⁵

Ornelas no deja de mostrar suspicacias ante la aceptación que el propio Volpi hace sobre su novela, que ya se encuentra a la venta en las librerías españolas, pero desconoce cuándo se podrá conseguir en México.

Termina otorgando datos sobre la participación al premio de ese año, que es de 386 novelas de las cuales 19 de ellas fueron escritas por novelistas mexicanos.

Ese mismo día en *Excelsior*, Patricia Rosales y Zamora, en entrevista con Jorge Volpi, apunta sobre la opinión de Guillermo Cabrera Infante al tema de la obra: “...novela alemana

⁴⁴ Oscar Enrique Ornelas, “Se entrega por primera vez en 27 años. Jorge Volpi, Premio Biblioteca Breve”. *El Financiero*, abril 15, 1999

⁴⁵ Oscar Ornelas. *Ibidem*.

escrita en castellano”, el comentario nace de que la trama de la novela no ocurre en México, y que no hay en ella ningún personaje mexicano. A esto, Volpi señala:

...pero eso no la hace una obra menos mexicana pese a que el escenario es muy lejano, pese a que no soy alemán y a que sucede durante la Segunda Guerra Mundial. Muchas de las preocupaciones del libro, tanto científicas, políticas, amorosas, son las mismas que nos interesan a todos los mexicanos y espero que a muchos lectores del mundo hispanoamericano.⁴⁶

En otra entrevista del día 15 de abril, esta vez realizada por el periódico *La Jornada*, el mismo Volpi comenta sobre la novela: “...la estructura formal es como un edificio amplio, por la extensión [...] como uno de los temas centrales es la ciencia, me inquietaba que tuviera un esquema riguroso y que tratara de atrapar al lector desde las primeras páginas”.⁴⁷

No debemos olvidar que para estas fechas el libro todavía no está a la venta en México, los lectores no han podido conocer directamente la obra literaria y desean que el mismo autor les hable sobre el tema y el tratamiento que ha utilizado para la construcción de la misma.

El 19 de abril en la sección cultural del periódico *Reforma*, Carlos Rubio insta a hablar a Volpi sobre su obra ganadora, a lo que el joven galardonado indica:

En busca de Klingsor es a un tiempo una novela de espionaje y una historia de la física cuántica, un *thriller* que se desarrolla en la Alemania nazi y una historia del azar en el Siglo 20, un juego metafísico con el lector y la

⁴⁶ Patricia Rosales y Zamora. “Jorge Volpi ganó el Premio Hispano Biblioteca Breve”, *Excelsior*, abril 15, 1999, p.6

⁴⁷ Cesar Güemes. “Obtener el Biblioteca Breve/Seix Barral me devolvió a mis orígenes”. *La Jornada* 5249, abril 15, 1999, p. 25

narración de las transformaciones de la verdad en una era dominada por la tradición y la incertidumbre.⁴⁸

Carlos Rubio menciona que Volpi está adscrito a la denominada generación del crack, y a su vez el premiado novelista se manifiesta deudor de “aquellos que influyeron decisivamente en mí: los creadores mexicanos de la generación de medio siglo.”

Volpi habla sobre las tendencias literarias mexicanas en ese momento:

Mi generación se divide en varios sectores: algunos que en esta reacción antirrealismo mágico se han volcado a imitar moldes de la Generación X o del realismo sucio norteamericano, lo que me parece un camino cerrado y agotado; otros más que han intentado una novela lírica con buenos resultados, como Pablo Soler Frost o David Toscana, y una vertiente más la representada por el grupo del crack del 96 al 98 [...] intentamos hacer una unión entre ensayo y novela, buscando estructuras ambiciosas para lograr que la novela sirva otra vez como imaginación crítica y al mismo tiempo refleje el carácter de las tramas y los personajes en forma atractiva para el lector.⁴⁹

Nuevamente, Jorge Volpi se asume como parte de una generación, de un grupo que marca un cambio dentro de la literatura mexicana de fin de siglo XX.

Carlos Rubio opina sobre uno de los temas de la novela: “Lector voraz de novelas y ensayos, Volpi considera que en este siglo se ha demostrado que la ciencia no representa una medida completa del mundo, como se pensaba antes, y esta idea tiene sus consecuencias en otros ámbitos.”⁵⁰

⁴⁸ Carlos Rubio. “Galardonan a Jorge Volpi con premio español”, *Reforma*, abril 19, 1999, p. 1 - C

⁴⁹ Carlos Rubio, *loc. cit.*

⁵⁰ C. Rubio. *Ibidem.*

Continúa la entrevista con una disertación de Volpi acerca de los tiempos que se viven: “...si alguna ventaja tiene la globalización en la que estamos viviendo es que un escritor sienta suyos los problemas que hay en el mundo. En contrapartida, el problema es que todas las novelas terminen pareciéndose se escriba donde se escriba”.⁵¹

En ese mismo diario pero en otra página de la sección se pueden encontrar tres testimonios críticos, de Federico Patán:

El premio de Jorge Volpi confirma las predicciones de que estamos ante uno de nuestros mejores narradores jóvenes. De su obra, me gusta la capacidad para aprehender técnicas narrativas complejas, algo que se advierte desde sus primeros libros, también me agrada la forma en que toma personajes históricos, entra en su psicología y nos convence de que pudieron vivir, además de su capacidad para penetrar las partes oscuras del ser humano y explotarlas con mucha malicia.⁵²

Leonardo Martínez Carrizales:

Volpi es el autor más constante de su generación en su decisión de convertirse y ser un narrador, ya que trabaja de acuerdo con un plan de construcción de obra, un hecho que por sí mismo resulta encomiable. Creo que su proyecto novelístico destaca por su ambición, su experimentación lingüística y la amplitud de registros que quiere abarcar y a veces lo rebasa en las novelas como *La paz de los sepulcros* y *A pesar del oscuro silencio*, que no llegan a cumplirse.⁵³

Hernán Lara Zavala opina muy francamente de la obra de Volpi:

La novela que leí de Jorge Volpi fue *A pesar del oscuro silencio*, un texto muy interesante que ya proporcionaba augurios de que sería un escritor destacado al lograr recrear un personaje de la literatura mexicana de

⁵¹ Carlos Rubio. “Galardonan a Jorge Volpi con premio español”, *Reforma*, abril 19, 1999, p. 1 - C

⁵² Silvia Isabel Gámez, “Ante la crítica”, *Reforma* 1955, abril 19, 1999, p.1

⁵³ Silvia Isabel Gámez. *Loc. cit.*

manera muy profunda. Lo felicito, aunque forma parte de la generación del crack, donde todos son talentosos, no encontré en ellos otro punto de unión que la búsqueda de notoriedad, algo que logrará mucho más con este premio.⁵⁴

Considera David Miklos:

En busca de Klingsor, me parece una novela didáctica que, si bien no responde a mis intereses literarios, está indudablemente bien escrita. Unas de sus virtudes es el impecable manejo de las ideas en contraste con las situaciones íntimas de los personajes. Lo que no me gusta es el desbalance que existe también entre los personajes, unos están muy bien contruidos, como Vivien o Bacon, y otros se sienten prefabricados como Irene y Links. La pasión narrativa de Volpi es quizá demasiado cerebral para mi gusto, aunque no por ello dejaría de recomendar la lectura de la novela.⁵⁵

Christopher Domínguez Michael, uno de los más duros críticos, opina de esta novela de Volpi:

Es una novela muy buena, me da gusto que no trate sobre el país, ya que es la prueba de que la literatura mexicana no tiene por qué exportar folclor ni subdesarrollo. Critiqué severamente las primeras novelas de Volpi y no me arrepiento porque creo que se apresuró al publicar sus trabajos de aprendizaje, pero nunca dudé de que su tenacidad sería premiada, no tanto con el Seix Barral, sino con una novela muy competitiva, que todos los interesados en la literatura contemporánea deben leer.⁵⁶

En esta ocasión sin duda los críticos conocen las novelas y las comentan a fondo, sus impresiones no están dadas a la ligera y se enfocan mucho más al valor de la obra que a las actividades extraliterarias de Jorge Volpi. Todos parecen conformes con los logros del

⁵⁴ Silvia Isabel Gámez, *Ibid.*

⁵⁵ Carlos Rubio, "Galardonan a Jorge Volpi con premio español. Juicios sobre logros y fallas" *Reforma* 5253, abril 19, 1999, p. 2

⁵⁶ Carlos Rubio, *loc. cit.*

autor que cimienta su triunfo en el esfuerzo del trabajo constante. La acogida inicial a diferencia de lo que había ocurrido con sus anteriores obras, sufre una drástica transformación en algunos de los lectores privilegiados. La perspectiva expresada coincide con un cambio de actitud hacia *En busca de Klingsor* y su escritor; lo interesante aquí sería observar si esta proviene del valor literario real de la obra o nace de la aceptación por el respaldo de un premio internacional. Un horizonte de experiencia estética no parte de una *tabula rasa*; hay indicadores que sirven para estimar las ideas del autor, como son sus textos previos, declaraciones sobre su propio trabajo y, en este caso, haber formado parte de una propuesta literaria como lo fue la manifestada por el crack.

El 18 de junio de 1999, varios periódicos nacionales anunciaban la llegada de Jorge Volpi a México, así como diferentes eventos que se ofrecerían para hablar a los medios sobre la obra ganadora. En estas presentaciones, Volpi explicó que tardó 5 años en realizar la investigación que le sirvió como esqueleto de la novela. Habla del concepto de incertidumbre como una preocupación universal, y esto lo integra al ámbito mexicano. Ante los medios él sigue otorgando datos sobre su libro, lo revela al público, explica decisiones en la selección de temas y modos de escritura.

En el *sábado del uno más uno*, el 19 de junio de 1999, el crítico, poeta y catedrático Federico Patán de forma por demás sincera comenta las dificultades a las que se encontró al reseñar la novela de Volpi:

Termino la lectura de *En busca de Klingsor*, novela ganadora del Premio Biblioteca Breve Seix Barral 1999, y me digo: he aquí un texto que supera la calidad media acostumbrada en la narrativa mexicana. La supera con mucho. Sin embargo, en el momento de redactar esta nota no sé hasta

dónde me ha convencido. Me es por el momento difícil clasificarla: ¿Una buena novela o simplemente una novela interesante?⁵⁷

Resume la trama lacónicamente:

La trama es mínima: el oficial de inteligencia Francis Bacon recibe la tarea de averiguar quién fue Klingsor. Lee archivos, entrevista a científicos, se enreda con una chica alemana, descubre que ha sido engañado (no diré cómo ni por quién) y termina dándole al caso una solución que nada soluciona, lo cual indudablemente es parte del sentido que Volpi le ha insuflado a la novela.⁵⁸

Al hablar de los personajes los explica:

Los personajes no tienen (ni necesitan) una psicología definida minuciosamente a fondo. Me dieron la impresión de comparsas encargadas de cumplir ciertas funciones anecdóticas. Por otro lado, ¿de dónde me viene la impresión de que en el manejo de la trama se emplearon recursos del best seller?⁵⁹

Patán se muestra muy cauteloso, ya que cada vez que marca los aspectos negativos, inmediatamente los aligera con adjetivos como “no incorrectos”, o “no prohibidos”, etc.

No hago sino exponer mis reacciones inmediatas a la obra. Las resumo: por su ambición narrativa, por lo desusado de su temática dentro de lo que es la literatura mexicana, por su sólido apoyo en una serie considerable de libros de historia y de ciencia, por la cantidad de símbolos y de guiños de ojos culturales que encierra, por su intento de explorar ciertos problemas filosóficos, sitúo la novela entre las más interesantes producidas en últimas fechas en nuestra narrativa.⁶⁰

⁵⁷ Federico Patán, *En busca de Klingsor, Sábado, Uno más uno*, junio 19, 1999.

⁵⁸ Federico Patán, *loc. cit.*

⁵⁹ F. Patán. *Ibid.*

⁶⁰ Federico Patán, *En busca de Klingsor, Sábado, Uno más uno*, junio 19, 1999.

Él mismo se ha contestado la interrogante que abrió al principio de su reseña.

Para rematar da su particular punto de vista, en donde no es posible apreciar claramente si le ha o no convencido por completo la obra. Termina diciendo: “En razón de que se excede en dar antecedentes para la trama, de que sus personajes son meras comparsas y de que distribuye mal la carga dramática atribuida a cada hilo anecdótico, en ocasiones su lectura me resultó un poco fatigosa.”⁶¹

El crítico no concretiza bien la recepción de la novela, ya que no deja claro su gusto o su disgusto por la misma, además acepta que le ha sido difícil clasificarla porque lo que recurre a sus antecedentes conocidos.

En este suplemento pero en fecha del 5 de junio, en una breve nota, Guillermo Fadanelli invita a algunos de los integrantes del crack a mostrarse más mesurados en sus juicios sobre el trabajo de Jorge Volpi:

En un par de ocasiones Ignacio Padilla se ha quejado de lo mal que han tratado los críticos a Jorge Volpi —carajo, ¿qué diré yo?— y da por sentado que el premio ganado por Jorge en España obliga a los mexicanos bananeros a postrarnos de rodillas a los pies del ungido. Una vez que los peninsulares han puesto un collar de flores en el cuello del indio, tenemos que nombrarlo de inmediato nuestro emperador.⁶²

⁶¹ F. Patán. *Loc. cit.*

⁶² Guillermo Fadanelli, “Padilla y Urroz, exegetas del nuevo Cristo/Volpi”, *Sábado, Uno más uno*, junio 5, 1999, p.5

Fadanelli, habla del propio trato que ha recibido de la crítica y solicita reflexionar sobre la distinción otorgado por la editorial Seix Barral: "...con esta elección, el Premio Biblioteca Breve nace (renace) muerto y pierde la importancia que tuvo en el pasado".⁶³

No puntualiza por qué le parece que el premio no es tan válido como en los primeros años de su entrega, aceptando que él, no conoce la obra, y espera poder leerla si tiene tiempo una vez que pueda conseguirse en México; además se muestra azorado ante el juicio que realizara sobre la obra uno de sus jurados: "... lo que ha dicho Guillermo Cabrera Infante al respecto del libro no es muy estimulante, desde mi punto de vista".⁶⁴

Fadanelli conoce por terceros el comentario de Cabrera Infante, y realiza una serie de conclusiones que no puede explicar claramente por la misma inconsistencia de su fuente. Además critica el largo estudio realizado por Eloy Urroz⁶⁵ pues a su parecer, se debe esperar a que la novela circule en las librerías mexicanas para que el público sea quién, a partir del texto, exprese sus dudas y preguntas, por último se disculpa: "En lo particular me

⁶³ Guillermo Fadanelli, *loc. cit.*

⁶⁴ La opinión que de la novela realiza el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante es la siguiente: "En busca de Klingsor es una muestra ejemplar del arte que quiero llamar la ciencia-fusión. Fusión de la ciencia con la historia, la política y la literatura para conformar eso que llamamos cultura. Ésta es una novela alemana escrita en español. Jorge Volpi no falla nunca en la creación de los personajes –algunos históricos, otros de ficción- y todo está unido por la cohesión de ese elementos que es esencial al cine y a muchas novelas y dramas: el *suspense*. Nos intriga y nos inquieta saber lo que va a pasar, *what comes next*. En este sentido la novela es maestra".

⁶⁵ Eloy Urroz, en una serie de ocho capítulos publica de manera consecutiva en el suplemento *Sábado* del periódico *Uno más uno*, de manera detallada las fuentes directas e indirectas que originaron el argumento de la obra. El género seleccionado por el autor, así como la época en que se lleva a cabo la trama y la selección de personajes; también apunta el origen e inspiración de algunos de los ambientes en donde transcurre la misma. Urroz, conoce bien la obra de Volpi, ya que él mismo pertenece a la generación del Crack y ha crecido en tiempo y obra junto con Jorge Volpi. Es más, este escrito forma parte de la tesis que le sirvió para adquirir el grado de Doctor por la Universidad de California en 1999, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, donde habla de las influencias filosóficas y literarias del autor de *En busca de Klingsor* y que ahonda en los temas de toda la obra que conforma el trabajo de su compañero y amigo.

será difícil leer una obra que ha sido antecedida por tanta pompa. No tengo animadversión hacia Padilla, Urroz, y mucho menos hacia Volpi, que ha sido tan cortés conmigo”.⁶⁶

Este comentario está dado hacia las personas, nunca hacia las obras.

El 20 de junio en *El Ángel*, suplemento del periódico *Reforma*, Christopher Domínguez Michael, uno de los más agudos críticos de las novelas de Volpi habla sobre *En busca de Klingsor*:

...es una estupenda novela de la que cualquier literatura se sentiría orgullosa. Leer una novela donde no aparecen mexicanos y el tema es el drama pascaliano sobre los límites del saber, situada en la Alemania nazi que no llegó a la bomba nuclear, es un alivio y un reto. Creo que fue Juan Villoro quien dijo que cuando Volpi lograra combinar su ansiedad intelectual con su pasión narrativa, encontraría premio a su tenacidad.⁶⁷

También menciona que a finales del siglo, la narrativa mexicana marca una sustancial diferencia con sus predecesoras en el panorama de Latinoamérica y lo que significa para el mundo: “... un mentís radical a quienes creen que a comienzos del nuevo milenio, la función de las ya no tan jóvenes literaturas de América Latina es proveer de folklore chatarra y ontología del subdesarrollo a los lectores extranjeros...”

El 25 de ese mes, en otra reunión efectuada en Casa Lamm, algunos de autores que conformaban la generación del crack, junto con Rosa Beltrán, Vicente Herrasti y Mario González Suárez, se reunieron para hablar sobre el sentido actual de la novela. En ese momento, ya no se presentaban como grupo y sí especificaban que ese periodo había

⁶⁶ Guillermo Fadanelli, “Padilla y Urroz, exegetas del nuevo Cristo/Volpi”, *Sábado, Uno más uno*, junio 5, 1999, p.5
⁶⁷ Christopher Domínguez Michael, “Volpi o el horror al vacío”, *El Ángel, Reforma*, julio 4, 1999, p. 3

terminado. La charla giró en torno al reto que tiene la literatura para competir con los medios masivos y con todo un ideario ya instalado en el público.

Paco Ignacio Taibo I, habla en *El Universal* sobre el éxito obtenido por Jorge Volpi y su novela, además agrega opiniones personales sobre la reunión de Casa Lamm: “Jorge Volpi, el mexicano que ha ganado el que acaso sea el premio más prestigioso, el Biblioteca Breve, era, hasta ahora, un desconocido, condición que apoyaba el hecho de que viviera en Salamanca, lejos de los negocios literario-editoriales que se vienen sospechando...”⁶⁸

Jorge Volpi no era un desconocido, y mucho menos en México. Que su literatura no fuera del agrado de todos, que se discutiera la madurez de su escritura y la consistencia de su obra, es distinto. Tendríamos que plantearnos cuántos lectores privilegiados se encontrarían en esta misma condición antes del éxito internacional de la novela de Volpi.

Volviendo a Taibo I, al mencionar la presentación al público mexicano de la novela *En Busca de Klingsor*, le llama la atención el hecho de que fueran siete jóvenes quienes lo hicieran, y que a su parecer “nada tenían que ver con las mafias literarias que él conocía”: “Acaso estas siete nuevas voces, alrededor de un novelista que parece surgido de la nada, estén anunciando una nueva disposición de las letras nacionales, más atentas a leer a los demás y a valorar los trabajos ajenos”.⁶⁹ Taibo I, no reconoce a los que conformaron la propuesta del crack, y apuesta por ellos para el futuro de la literatura nacional.

El 9 de julio, en una nota que aparece en la sección cultural del *Financiero*, Guillermo Samperio se sumerge en las paradojas que integran la premiada novela de Volpi, hablando

⁶⁸ Paco Ignacio Taibo I, “Las nuevas voces”, *El Universal*, junio 25, 1999, p.1

⁶⁹ Paco Ignacio Taibo I, *loc. cit.*

de las coincidencias que para él existen entre la obra del mexicano con otros escritores como serían Proust, Kafka y Joyce, asociados con Robert Musil o Herman Broch, quienes en opinión de Samperio influyeron de manera directa sobre el estilo de Volpi en la conformación de su novela: “Inocente o deliberadamente –creo más bien deliberada-, Jorge Volpi, a través de autores como Musil o Broch, junta sus fuerzas a las de Proust, Kafka y Joyce para demoler las trincheras del hombre actual, hasta descubrirlo guijarro del cosmos y un extraño en el universo...”⁷⁰ No se detiene aquí en buscar las geniales inspiraciones del escritor y el basamento de la novela, menciona los juicios de otra crítica: “Para Susana Fortes ‘La maestría con la que todos los elementos aparecen ensamblados nos permite emparentar *En busca de Klingsor* con *El nombre de la rosa*.”

Finaliza con su propio fallo sobre la novela:

Sin embargo, sería injusto decir que la novela de Jorge Volpi es una buena novela porque lo bueno es enemigo de lo mejor y *En busca de Klingsor* es una novela excelente, que coloca a Volpi, junto con Revueltas y Fuentes, como uno de los mejores novelistas mexicanos de la segunda mitad del siglo XX.⁷¹

La comparación con el “best seller” *El nombre de la rosa* es peligrosamente abierto a distintas interpretaciones, ya que por una parte esta gran novela vino a revitalizar a la literatura universal en su docto tema y al ofrecerlo con un tratamiento que cualquier lector del mundo pudiera alcanzar. Christopher Domínguez Michael, explica en su reseña de *En busca del Klingsor*, cuáles son estos puntos de coincidencia:

⁷⁰ Guillermo Samperio, “Volpi”, *El Financiero*, julio 9, 1999, p.61

⁷¹ Guillermo Samperio. *Loc. cit.*

Como lo notó Susana Fortes, uno de los jurados que premiaron *En busca de Klingsor* (Premio Biblioteca Breve, Seix Barral, 1999) de Jorge Volpi, esta novela es fiel a la vasta progenie de *El nombre de la rosa*. Hombre de letras de tiempo completo, Volpi (Ciudad de México 1968) estaba llamado a una empresa de semejante dimensión. Escogió un tema apasionante e investigó con la convicción debida a su brillante poder de síntesis. Hijo del siglo, al fin, conoce casi por inmanencia la retórica del *thriller* cinematográfico. El resto es talento y sentido de la oportunidad. Así nos entregó una succulenta novela sobre la imposibilidad de la ciencia alemana para alcanzar, a contrarreloj, la bomba atómica, vertebrada con el estrujante episodio del fallido atentado del 20 de julio de 1944 contra Hitler.⁷²

Al hablar de lo que el considera errores en la novela, Domínguez Michael es muy claro:

Los defectos de *En busca de Klingsor* son canónicos, es decir, los propios al género popularizado por Eco y que ahora Guillermo Cabrera Infante, con su habitual agudeza bautiza como ‘ciencia – fusión’ [...] Me incomoda la aplicación con que Volpi cae en dos de las concesiones consagratorias del género: el prestigio intelectual que acarrea relacionar su novela con un mito genésico y la necesidad comercial de aderezarla con una trama erótica...⁷³

Sus quejas van más allá de los modelos utilizados por Volpi, ya que atina a mostrar los lugares comunes en los que los aciertos de la novela pudieron haberse perdido:

Un novelista maduro hubiera expurgado [...] ese triángulo entre Links, Marianne y Natalia. Yo ya leí a Musil –como Volpi– y no entiendo qué necesidad tenía *En busca de Klingsor* de esa sentimentalización adolescente de la sexualidad, cuantimás cuando esos diálogos y pinceladas eróticas muestran un conocimiento más bien cinematográfico del comercio entre hombres y mujeres. El error pudo ser catastrófico con la inepta aparición de Irene, la amante de Bacon, y que resulta previsiblemente agente de los soviéticos y cuya presencia en la trama es inútil. Volpi ha visto demasiado cine. Y como carece del genio de John le Carré, alguien debió decirle que puede haber una novela sin humores ni amores. No veo por qué el teniente Bacon tenga que ser un hombre común. Su función era ser un monstruo y éstos no aman.⁷⁴

⁷² Christopher Domínguez Michael, “Volpi o el horror al vacío”, *El Ángel, Reforma* 284, julio 4, 1999, p. 3

⁷³ Christopher Domínguez Michael, *loc. cit.*

⁷⁴ Ch. Domínguez M. *Ibidem.*

Posterior a sus críticas, Domínguez Michael regresa a los dominios del escritor: “Jorge Volpi ha escrito una rareza en la literatura mexicana: un libro cuyo tema es la inteligencia trágica y no las diversas muecas de la idiotez nacional. 1999 será el año de *En busca de Klingsor* y no el de esa feria ambulante que pasea un mural para que lo ensaliven las buenas conciencias.”⁷⁵

Como siempre en sus comentarios, este crítico se distingue por ir más allá de la paráfrasis sencilla; su conocimiento de las obras y de su estructura le permite enjuiciar de manera puntual, rastreando sus antecedentes directos e indirectos en lo que a génesis literaria se trata. *En busca de Klingsor* evoca aspectos familiares para Domínguez Michael, y lo dispone a realizar un cuidadoso seguimiento analizando las señales que el mismo texto le muestra, entendiendo los momentos de indeterminación y cubriéndolos con su profundo bagaje en literatura. Otra importante apreciación de este crítico es aquella en la que menciona al texto de Volpi como una obra innovadora dentro de la escena nacional; su calidad formal y el tema, sin duda traerán consigo cambios dentro del paradigma de literatura mexicana al que se incorpora.

Por lo que toca al contenido científico y su manejo, Tomás Granados Salinas, también detecta, desde su punto de vista, vacíos de información en la obra, y habla de algunos errores por parte de Volpi:

Los ejemplos son tristemente copiosos. Algunos resultarían evidentes incluso a un alumno de secundaria, que sabe que en un plano cartesiano el eje de las x-0, con mayor precisión, el de las abscisas – se representa

⁷⁵ Christopher Domínguez Michael, “Volpi o el horror al vacío”, *El Ángel, Reforma* 284, julio 4, 1999, p. 3

usualmente con una recta horizontal y que su compañero perpendicular, el de las y –las ordenadas-, ostenta una pueril verticalidad, mientras que el narrador Volpi se refiere a ellos al revés.⁷⁶

Marca otras fallas más sutiles, reconocibles para aquellos expertos de temas matemáticos o físicos. Granados también llama la atención sobre el uso recurrente del verbo *comenzar*. Su dictamen es que difícilmente la convivencia de literatura y ciencia puede procurarse.

Diferentes tentativas por llegar a la obra la abordan desde el ángulo de la música. Tal es el caso de Ariana Juárez en la *Revista Etcétera* el 26 de agosto de 1999: "...escrita como si se tratara de una pieza musical con un prelude, tres partes totalmente diferenciadas en unidad y ritmo de las otras [...] la novela hace pensar en la estructura de una sinfonía..."⁷⁷

Existe una importante observación por parte de esta joven reseñista: "Klingsor representa la verdad absoluta que busca el científico, el detective, el amante o cualquier hombre con dudas."⁷⁸

Hasta ese momento, la mayoría de los lectores privilegiados de la novela habían apuntado sobre todo hacia el tema científico que la trama narra de manera evidente, así como el filosófico de la incertidumbre y el histórico de la Segunda Guerra Mundial.

En una nota escrita el 27 de septiembre de 1999 en el periódico *Reforma*, Carlos Fuentes habla de la novela de Volpi con gran entusiasmo pero sin caer en la complacencia:

⁷⁶ Tomás Granados Salinas, "Contraejemplos. En busca de Klingsor", *El Ángel, Reforma*, agosto 1, 1998, p.8

⁷⁷ Ariana Juárez, "La ciencia y el mal", *Etcétera*, agosto 26, 1999, p. 30

⁷⁸ Ariana Juárez, *loc. cit.*

...el novelista mexicano, sin renunciar al juego de planos temporales y espaciales, le da a su narración una unidad subyacente que no es simplemente lineal, sino lógica, exactamente como los argumentos científicos esgrimidos y que Volpi expone con conocimiento y claridad asombrosos. Pero *En busca de Klingsor* no es un tratado de física cuántica. Es, si quieren ustedes, un *thriller* superior...⁷⁹

Carlos Fuentes privilegia la forma literaria de la novela antes que su contenido científico:

...*En busca de Klingsor* es ante todo una fábula moral de nuestro tiempo. La sólida base expositora científica, más la apasionante intriga narrativa del libro, proponen una pregunta esencial: ¿La ciencia ha dejado de ser inocente? ¿Basta ser científico para no ser culpable de nada?⁸⁰

Concluye su análisis de la obra:

Michel Frayn nació en 1933 y es una de las estrellas del teatro y la novela británicos. Jorge Volpi nació en 1968 y será una de las estrellas de la narrativa en lengua española del siglo que viene. A mis 70 años, y con una larga carrera literaria detrás de mí, siento especial orgullo y satisfacción en celebrar la llegada de Jorge Volpi al escenario de la literatura en castellano. La muerte es inevitable, pero la continuidad de la vida también.⁸¹

La interpretación que realiza una figura como Carlos Fuentes, sin duda no puede dejarse de lado, pues su sanción tiene gran peso. Como sabemos por lo indicado en el anterior capítulo, Fuentes ha sido uno de los escritores mexicanos que más ha pugnado por no encajonar a la literatura mexicana en el nacionalismo, el interés que siente por esta novela proviene del contenido original y la estrategia narrativa de su autor.

⁷⁹ Carlos Fuentes, "Encontrando a Volpi", *Reforma*, septiembre 27, 1999, p.14 - A

⁸⁰ Carlos Fuentes, *loc.cit.*

⁸¹ C. Fuentes. *Ibidem.*

En la revista *Proceso* del 31 de octubre de 1999, Sanjuana Martínez entrevista a Jorge Volpi, introduciendo al lector en el éxito que para ese momento la novela ya tiene en el mundo:

...ganadora del premio Biblioteca Breve que continua acumulando ventas de derechos de autor en España, Estados Unidos, Gran Bretaña, Italia, Francia, Alemania, Portugal, Brasil, Holanda, Israel, Taiwán, Noruega, Suecia, Dinamarca, Turquía y Grecia.

La novela que ha deslumbrado a la crítica europea va desde la reconstrucción histórica hasta la divulgación científica: desde la trama política hasta el amor, el odio, la traición: transita del bien al mal y del crimen al castigo, todo involucrando al lector en una acción lúdica.⁸²

Al hablar sobre las críticas negativas recibidas por el libro en México, que en España va por la tercera edición, Volpi comenta:

En México particularmente la vida cultural y la literaria está regida por grupos a veces identificables, a veces no tanto y que evidentemente tienen que ver con una lucha por el poder y la influencia... Todo el medio mexicano literario tiene que dedicarse a muchas otras cosas para poder vivir, la literatura no es un gran negocio; entonces, queda mucho más de manifiesto la influencia que los intelectuales siguen teniendo en la vida pública mexicana.⁸³

Volpi está consciente de su recepción en México, y seguramente la distingue de la que ha recibido en el resto del mundo. Habla también de la rápida aceptación que ha tenido el libro por parte de las editoriales europeas en la Feria del libro de Frankfurt: “Espero que

⁸² Santajuana Martínez, “Jorge Volpi: En México todavía se piensa que lo que uno gana hay que restárselo a otros”, *Proceso*, octubre 31, 1999, p. 16

⁸³ Santajuana Martínez, *loc. cit.*

no me maree con el éxito, como dijo Günter Grass sobre el Nobel, y espero que sea con el paso del tiempo algo anecdótico en mi vida.”⁸⁴

El cuatro de noviembre de 1999, en el periódico *Reforma*, Shanen Hacyan, profesor del Instituto de Física de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en un artículo de divulgación llamado “De físicos, novelistas y nazis”, habla sobre los problemas de las aproximaciones científicas en el libro de Volpi. Este mismo artículo fue publicado en la revista *Ciencias*. Más que hablar sobre la novela le interesa aclarar la postura moral, controvertida, de Werner Heisenberg. Y dice de Volpi: “El autor incurre en varias falsedades que distorsionan gravemente un episodio que ha sido discutido en otros contextos y que él no parece conocer muy a fondo”.⁸⁵

Desde su área, el físico Hacyan nos habla del origen de la bomba atómica y de su funcionamiento, así como de la biografía que el considera correcta de Heisenberg. También observa sobre el contenido de la novela:

...contiene varios gazapos y las disquisiciones científicas no pasan de ser simples galimatías, lo cual muestra que el manuscrito nunca fue revisado por alguien que entienda de física. Este desconocimiento de la física se manifiesta, por ejemplo, cuando el autor describe lo que él entiende como principio de incertidumbre o cuando magnifica una supuesta rivalidad entre Heisenberg y Schrödinger sobre sus distintos enfoques de la mecánica cuántica, siendo que el asunto fue aclarado rápidamente cuando Dirac mostró que los dos formalismos matemáticos son enteramente equivalentes.⁸⁶

⁸⁴ Santajuana Martínez, *ibidem*.

⁸⁵ Shanen Hacyan, “De físicos, novelistas y nazis”, *Reforma*, noviembre 4, 1999

⁸⁶ Shanen Hacyan, *loc.cit.*

Esta es la recepción de un lector privilegiado no en el área de la literatura sino en el de las ciencias y son interesantes las aportaciones desde su punto de vista. Desde sus conocimientos emite el siguiente juicio:

Pero lo más grave es que la trama de la novela está basada en un prejuicio que es común entre el público general: la confusión entre un reactor nuclear y una bomba atómica. [...] El principio físico de un reactor nuclear es el mismo que el de una bomba atómica, pero la tecnología es completamente diferente.⁸⁷

En este artículo existe un enfrentamiento de los géneros científico de divulgación y el de ficción literaria. Obviamente en los temas de física el lector privilegiado en ciencia tendrá más razón que el novelista, sin embargo, la novela permite toda la libertad en el manejo de los temas y de los personajes, mientras estos sean verosímiles, ya que la literatura aprueba a sus autores entremezclar conceptos de realidad y ficción. El texto literario presenta un carácter ficticio en el sentido de que necesita un ente comunicador que relacione lo sucedido o el hecho en sí mismo con el lector. Tal es el caso de la concretización realizada por Hacyan, ya que desde su conocimiento de las ciencias exactas participa con lo que el autor quiere destacar del mundo real, pero no termina por entender que Volpi no desea divulgar un conocimiento total de la física cuántica, sino simplemente lo utiliza como material para la construcción de una obra literaria. Shanen Hacyan sólo percibe una parte del texto, ya que olvida que el lenguaje de la literatura no coincide cabalmente con el de la lengua natural, en este caso el de la ciencia.

⁸⁷ Sh. Hacyan. *Ibidem*.

Hector Mauleón en la sección cultural del periódico *La Crónica*, resumiendo la vertiginosa fortuna del joven autor de 31 años, habla de los momentos amargos en la carrera de Volpi y tras el éxito obtenido, sus recompensas:

...cinco libros publicados y una aventura editorial desastrosa (su participación en la llamada generación del crack), que durante dos años y medio le echó las jaurías de la crítica encima [...] Entonces llegó la llamada que lo convirtió en ganador del Premio Biblioteca Breve 1999, convocado por la editorial Seix Barral, y al poco tiempo los elogiosos comentarios que su novela, *En busca de Klingsor*, levantó [...] Hoy, Jorge Volpi es acaso el único escritor de su generación (y de algunas otras) que puede darse el lujo de vivir de la literatura.⁸⁸

También menciona el fenómeno comercial en el que se ha convertido *En busca de Klingsor* alrededor del mundo:

...será traducida a siete idiomas, editoriales como Scribners (de Estados Unidos), Fourth State (del Reino Unido), Klett-Cota (de Alemania), Plon (de Francia) y Mondadori (de Italia), así como de Holanda, Brasil, Israel y Portugal, han desembolsado, de acuerdo con informes periodísticos publicados recientemente por el diario español *El País*, más de medio millón de dólares por los derechos de publicación de la obra.⁸⁹

El desarrollo de la décimo tercera Feria Internacional del Libro de Guadalajara, trajo a colación la “volpimania”. Esto expresa la revista *Proceso* en su emisión del 5 de diciembre de 1999:

...se mencionó a una ‘generación Volpi’ compuesta por sus amigos los novelistas del llamado ‘crack’.

⁸⁸ Héctor De Mauleón. “El mercado es la única posibilidad de que un libro tenga lectores: Jorge Volpi”, *La Crónica de Hoy*, noviembre 20, 1999, p.13 - B

⁸⁹ Héctor De Mauleón, *loc. cit.*

Incluso llegó a decirse del escritor Jorge Volpi que es ‘el Luis Miguel de las letras mexicanas’.

Las expresiones denotan tanto admiración y reconocimiento, como recelo y animadversión hacia un escritor que al menos en sus primeros libros, demostró una visible calidad literaria...⁹⁰

La mayoría de estas opiniones parten del éxito comercial de la premiada novela de Volpi y de las ganancias económicas que se especula ganó el joven escritor. Se habla también de la guerra comercial entre dos de las más importantes agencias editoriales en el mundo *Balwels*, asentada en Barcelona, y la poderosa agencia británica *Andrew Wylie* que ha contratado a Volpi, provocando una inflación de precios a favor de la novela premiada.

Una encuesta elaborada por *Proceso* entre los escritores que asisten a la Feria de Guadalajara sobre el caso Volpi despierta distintas reacciones: “...incomoda a algunos, otros sienten admiración, hay quien lo adula y unos cuantos reconocen en él grandes méritos sin dejar de señalar sus diferencias”⁹¹

Jesús Anaya, de grupo Editorial Planeta, entrevistado durante la Feria menciona:

...es injustificado sostener que la novela de Volpi fue sobrestimada y resulte un fracaso en ventas. Esgrime que hasta el momento se han vendido en México tres reediciones, que se traduce a la cantidad de 12 mil ejemplares. Y en España lleva casi 14 mil. Tampoco admite que la idea de que sea una mala novela signifique para su autor un revés porque sus siguientes libros ya no sean acogidos con tanto dinero. Recuerda que el interés en Francia, Italia y Alemania por la novela de Volpi prueba que en efecto vale y le espera un futuro importante.⁹²

⁹⁰ Alberto Castro, “Tras el éxito de Volpi, se discute en la FIL la promoción literaria mexicana en el exterior”, *Proceso*, diciembre 5, 1999, p. 56

⁹¹ Alberto Castro, *loc. cit.*

⁹² Alberto Castro, *Ibidem.*

El editor concluye su dictamen sobre el panorama de las letras en México: "...los editores mexicanos no saben valorar a los autores locales."

Sobre fenómenos editoriales y altas ventas, Sergio González Rodríguez habla de Volpi en comparación con otros escritores:

Si Volpi lleva vendidos en España 14 mil ejemplares, tendría que reconocerse que es una cifra muy menor para los estándares de la península: Juan Manuel de Prada, Premio Planeta 1997, narrador de edad semejante a Volpi, vendió 210 mil ejemplares en la primera edición de *La tempestad*. En cuanto al rubro de ventas que sus propagandistas encajonan a Volpi, éste no resistiría la comparación con autores como Ángeles Mastreta, Laura Esquivel, Paco Ignacio Taibo II, incluso María Amparo Escandón, que tiene clara ventaja al respecto.⁹³

González Rodríguez, que siempre se ha mostrado adverso sobre la obra de Volpi precisa:

...lo de Volpi está sobredimensionado. Y desenfocado, para desventura de un escritor que se muestra honesto al afirmar que sólo 'quiso escribir una obra maestra'. Y no le salió. *En busca de Klingsor* no se aproxima, en efecto, si de medir con criterios 'universales' se trata, a *La Montaña mágica* de Thomas Mann. Ante la disyuntiva perentoria que impele a decidir ¿lectura o marketing?, permanece la lectura, porque siempre incluirá la posibilidad de crítica.⁹⁴

Tras haber recibido el doctorado *honoris causa* y participar en un coloquio sobre el futuro de la lengua española, dentro de las celebraciones belgas por el 5º centenario de Carlos V, Carlos Fuentes es entrevistado por Hector Islas. La conversación gira en torno al crack y la obra de Jorge Volpi:

⁹³ Sergio González Rodríguez, "El éxito de Volpi", *El Ángel, Reforma*, diciembre 12, 1999, p.1

⁹⁴ Sergio González Rodríguez, *loc. cit.*

- “Crack ¿qué es eso?, ¿qué quiere decir crack?, ¿una referencia a la droga?”

El entrevistador aclara:

No, se trataría del rompimiento con la tradición literaria fundada en el realismo mágico y...

Carlos Fuentes interrumpe:

-“No entiendo que es eso del crack... He leído sobre esa ‘generación del crack’ y me pregunto qué será. No he vuelto a ver a Jorge Volpi. Lo vi la última vez en la Feria del Libro de Madrid el año pasado cuando acababa de ganar el premio, habrá que preguntarle qué significa eso de la ‘generación del crack’...”

Nuevamente el entrevistador interroga a Carlos Fuentes:

El libro de Volpi (*En busca de Klingsor*), ¿tiene alguna cosa novedosa, a nivel de la forma o del lenguaje?

El escritor responde:

- “¡Cómo no! La estructura y el tema de la novela me parecieron novedosos. Tomar el caso de Heisenberg, el secreto de la bomba atómica, del Tercer Reich y la reunión de Bohr y Heisenberg en Copenhague y todo lo que rodeó a ese mundo de la Segunda Guerra Mundial es una hazaña de Volpi, ha requerido de una investigación y un estudio portentosos.”

Carlos Fuentes como Taibo I, desconocen qué es la generación del crack.

El diario *La Crónica*, menciona el lanzamiento en España de las obras del crack:

Tres autores de la llamada Generación del Crack; Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Eloy Urroz, aparecerán de nuevo en un mismo libro que será lanzado próximamente en España. Se trata de la reedición de *Tres Bosquejos del Mal*, volumen que reúne tres novelas cortas de dichos autores. El volumen será lanzado por la editorial española Muchnik en Liber 2000, feria del libro que se inaugura la próxima semana en Barcelona, España [...] Otros dos autores de este grupo que también aparecerán bajo el sello Muchnik son Vicente Herrasti, con la reedición de *Diorama*, y Pedro Ángel Palou, con *Paraíso clausurado*, su más reciente novela.⁹⁵

⁹⁵ Anónimo, Librusa, “Reeditan obras de Jorge Volpi, Ignacio Padilla y otros autores del crack”. *La Crónica de Hoy*, octubre 7, 2000, p.13 - B

En presentación realizada en la Universidad Pompeu Fabra, en Barcelona. Los del crack, otra vez juntos, hablaron de sus motivaciones para organizarse como grupo y del apoyo que se han prestado entre ellos; más allá del comercial, sus vínculos son amistosos.

Este fue el primer acercamiento del grupo en España, y no el último. En Madrid, días después, fueron puestas en circulación las reediciones peninsulares de sus novelas, en rueda de prensa los del crack hablaron sobre el rechazo sufrido en México, así como la mala comprensión de los postulados del manifiesto. En pocos días, los medios de comunicación españoles llaman a la incursión en grupo por parte de los del crack “la invasión azteca”, pero se vuelve a mencionar que esto forma parte del marketing. Las opiniones se dividen entre los que afirma que el crack es un producto, y los que aseveran que se trata de una generación que no sólo aglutina escritores mexicanos sino de toda Latinoamérica:

...aspecto de los autores del Crack que llamó la atención fue su inclinación hacia la melancolía en el aspecto humano, hacia el diálogo psicológico y por el cultismo; valoran extraordinariamente la tradición literaria universal, son autores que han leído muchísimo y tienen un bagaje enorme que se nota. Esto declaró en rueda de prensa Joaquín Palau, director de Muchnik Editores.⁹⁶

El 28 de febrero de 2001, se da la noticia que la editorial Plon en Francia, publicará *En busca de Klingsor*, el diario francés *Le Figaro*, califica a Jorge Volpi como el “John Le Carré mexicano”, y señala que con su “thriller histórico”, el abogado escritor, se sitúa entre los grandes del género. Alice Saintguileme, portavoz de la editorial menciona: “La literatura

⁹⁶ Gabriel Contreras, “Arrasan en Barcelona”, *Reforma*, octubre 11, 2000, p. 3 - C

mexicana no es muy conocida en Francia y siempre es difícil de vender libros de autores extranjeros, pero los periodistas franceses que han leído la novela están encantados”⁹⁷

Para marzo del 2001, se presentaba la versión al francés de *En busca de Klingsor*, *A la recherche de Klingsor*. Se hace también el anuncio del nuevo rol que jugará Jorge Volpi en aquel país, al asumir en las próximas semanas el puesto de agregado cultural de la Embajada de México en esa capital.

En una nota que aparece en el periódico *Excelsior* el 5 de junio de 2001, se habla acerca del creciente interés de varios autores mexicanos por la historia de Europa, especialmente por la Segunda Guerra Mundial y las consecuencias del genocidio nazi.

...Pablo Soler Frost, Jorge Volpi, Ignacio Padilla y José María Pérez Gay son sólo algunos de los escritores que publicaron recientemente novelas ambientadas en la Alemania del Tercer Reich. Contra la tradición cimentada por grandes escritores mexicanos del siglo pasado, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, las nuevas generaciones consideran que la universalidad de las letras mexicanas ha de encontrarse temáticamente en el exterior.⁹⁸

El cambio de modelos temáticos que se presentan en estos exponentes, ha sido abordado por otros estudiosos de la literatura mexicana, tal es el caso de Christopher Domínguez Michael, Guillermo Samperio y Andreas Kurz.⁹⁹

Después de Juan Rulfo, Octavio Paz y Carlos Fuentes, los escritores mexicanos “post-boom” enfrentaron grandes problemas para su reconocimiento en el extranjero. Esta

⁹⁷ Anónimo, “Plon de Francia publicará la novela *En busca de Klingsor*, de Volpi”, *Uno más uno*, febrero 28, 2001, p.33

⁹⁸ DPA. “Creciente preocupación de escritores mexicanos por la historia europea”, *Excelsior*, junio 5, 2001, p.4

⁹⁹ Andreas Kurz, “La literatura mexicana contemporánea, entre regionalismo y cosmopolitismo”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 21, Octubre – diciembre 2003, p. 17

situación cambió drásticamente a partir de la obra de Jorge Volpi y la incursión de la literatura crack en Europa.

Para los escritores de la autonombraada generación del crack y para otros que no pertenecen a ella, pero que escriben con temas que nada tienen que ver con México, las ataduras geográficas han desaparecido –como en el sistema económico en que el vivimos -. Ni las obras ni los personajes deben de estar circunscritos a una ciudad o a un país determinado – ya sea de México o de América Latina-, la literatura se ha trasladado a otras regiones, a la vasta geografía de la imaginación.

III.7 *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*

Después del arduo trabajo que significó para Volpi la construcción de *En busca de Klingsor*, en el año 2000 aparece la novela corta *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*, que relata cómo al término del siglo una pareja realiza un viaje a la isla de Patmos -lugar donde san Juan se recluyó para escribir el Apocalipsis- buscando resolver problemas en su relación. Al instalarse en su hotel, la pareja conoce a un grupo de excéntricos turistas que los invitan a formar parte del Juego del Apocalipsis, y de esta manera esperar el fin del mundo, anunciado en diversas profecías. Tomando como guía el libro de las Revelaciones el juego consiste en descubrir sus intimidades. Al calor de las confesiones, es evidente que los problemas sentimentales de la pareja no son salvables, su falta de experiencia y los

problemas que los alejan del grupo, servirán para evitar tragedias personales, pero no para permanecer juntos.

En el suplemento *Arena* de *Excelsior*, Ricardo Sevilla no sólo se concreta a hablar sobre esta nueva novela, sino que también menciona los ataques que dirigidos a Volpi: "...Yo mismo escribí un comentario, más o menos elogioso, que fue rechazado en el suplemento del *Uno más uno* (...) no quiso publicarlo bajo el argumento de que Volpi era un escritor muy 'chafa'". Este reseñista, habla en específico de un editor que de forma encomiosa no acepta el valor de la obra de Volpi. Volviendo a la reseña de esta novela, Sevilla menciona:

...la última novela de Volpi está bien realizada. Y aunque eso no quiera decir que es la mejor de las escritas por él, sí constituye un ejemplo de sobriedad en el trazo, del que bien se podrían sacar enseñanzas.

En realidad lo que llama la atención, básicamente, es que Volpi ha encontrado un estilo y una voz para narrar que en adelante puede reportarle un lugar en el escaño de nuestros escritores notables [...] Pero si los múltiples detractores de Volpi piensan encontrar un libro donde abunden las recetas para construir novelas de tipo joyceano o las digresiones filosóficas más sesudas y penetrantes, lo cierto es que sinceramente se llevarán una fuerte decepción. *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*, es sencillamente un libro que cuenta un viaje en una amena prosa...¹⁰⁰

Y aunque de nueva cuenta la novela pareciera quedar en un segundo plano después del comentario sobre sus detractores, Sevilla no deja de respetar el trabajo y el ahinco de Volpi.

Este sucinto trabajo de Volpi fue muy poco comentado, en realidad él mismo habló de su obra como realizada por "divertimento". En lo personal la novela vuelve a tratar el tema de pareja mencionado en otras de sus obras breves, y lo hace también de la forma cinematográfica que tanto lo caracteriza, la descripción de los paisajes, el clima, los

¹⁰⁰ Ricardo Sevilla, "Diálogo entre un novelista y un resentido", *Arena, Excelsior* 30737, octubre 7, 2001, p.15

utensilios manejados por sus personajes y la psicología de los mismos es detallada y jamás malgasta en las descripciones el itinerario del juego. En todo momento la obra nutre el interés del lector.

III.8 *El fin de la locura*

En los primeros meses del 2003, Jorge Volpi presenta una nueva novela, *El fin de la locura*. Primero en España, posteriormente en México, este extenso trabajo sobre los movimientos sociales y políticos desde el año 68 del siglo XX en el mundo, así como los anhelos de cambio que los jóvenes franceses manifestaban en las calles de París y el amor de una mujer involucrada en la izquierda política, hacen que el personaje principal, el psicoanalista Aníbal Quevedo, se vea implicado personal e intelectualmente con los cambios revolucionarios que se presentan en distintas partes del mundo. Desde París, La Habana, Santiago de Chile y posteriormente México. Quevedo parece un personaje que de forma fortuita puede convivir con quienes hicieron la historia social e intelectual que modificó el mundo para siempre.: Jacques Lacan, Fidel Castro, Louis Althusser, Salvador Allende, Michel Foucault, Carlos Salinas de Gortari, son algunos de los nombres de personajes con los que se ve envuelto el psicoanalista mexicano. Todas las peripecias vividas por Quevedo en realidad intentan llevar al lector hacia cuestionamientos tales como: ¿son acaso los intelectuales responsables de transformar la historia?, ¿qué papel guardan con respecto al acontecer social? De forma paródica, esta novela reconstruye momentos que podríamos llamar clave de la segunda mitad del siglo XX. La primera parte narra la formación sentimental y revolucionaria de Aníbal, a su vez el acercamiento con Lacan y sus teorías. Cuando la revolución obra directamente en su sentir, Quevedo decide adentrarse en el itinerario que

como activista político lo lleva a donde se encuentra la lucha por la justicia. Como un pequeño Quijote, Aníbal Quevedo intenta enfrentarse a gigantes reales del siglo que pasó, y llevándonos tras él, a través del pensamiento que modificó el panorama intelectual del siglo XX.

Algunas reseñas del nuevo libro de Volpi, nuevamente hablan sobre el personaje en que se ha convertido el mismo Jorge y sobre esta obra.

...Desde que Jorge Volpi obtuvo el Premio Seix Barral de novela hace ya tres años por su novela *En busca de Klingsor*, la fama y la celeridad lo han acompañado particularmente por que esta novela resultó ser un verdadero hit literario, no sólo en Hispanoamérica, sino en muchos otros países del orbe.

Pero con el éxito también llega una mayor exigencia, la atención puntillosa de todo lo que vendrá, y por tanto, la búsqueda del error, del yerro que compruebe que *En busca de Klingsor* fue cuestión de suerte, una lotería, pero, como dice Volpi, tanto *En busca de Klingsor* como *El fin de la locura* son works in progress [...] por lo mismo, ante las duras críticas que recibió *El fin de la locura* en el diario *El País*¹⁰¹, de España, Volpi refiere: “Es evidente que al autor de la nota no le gustó la novela. Pero para un escritor es espléndido recibir una crítica tan negativa, quizás mejor, incluso, que las críticas extremadamente positivas que han sido publicadas en los demás medios españoles”.¹⁰²

Volpi manifiesta que las críticas adversas no le preocupan, por el contrario, benefician su trabajo como escritor. Esto sin duda es falso, ya que en alguna parte del *Fin de la locura*, existen pasajes muy precisos en donde Aníbal Quevedo es duramente cuestionado por la crítica literaria; pues este singular personaje en algún momento también se vuelve escritor de ficción, y sus trabajos no corren con suerte dentro del ambiente literario mexicano. ¿Coincidencias? No, Volpi al recordar y evocar muchos de los puntos de vista emitidos

¹⁰¹ Ver anexo dos.

¹⁰² Jorge Luis Espinosa, “En Busca de Volpi”, *Milenio* 1207, abril 21, 2003, p.33

por la crítica a sus diversas novelas, expresa entre líneas que no le ha agradado el demérito de su trabajo. Y aunque parodia, su molestia es obvia.

Paco Ignacio Taibo I, en *Esquina baja* de la sección de cultura del *Universal*, nos dice:

Jorge Volpi, quien hasta estos momentos creo que sigue siendo el director del Instituto de Cultura en París, ha tenido uno de los ascensos más vertiginosos de nuestra literatura [...] posiblemente su ascenso tan vertiginoso ha dado lugar para que se observe su último trabajo con más rigor del que fue empleado para saludar a su primera novela.¹⁰³

¿Taibo I se refiere a *En busca de Klingsor* cómo la primera novela de Volpi? Aspecto que llama la atención en sus comentarios, es que en realidad no habla de su lectura personal del *El fin de la locura*, simplemente parafrasea una crítica emitida en el diario *El País* y dice compartir puntos de vista con Ignacio Echeverría, autor de la misma. Por esta causa su crítica no es más que la lectura de otra.

Rubén Don habla sobre Jorge Volpi como

el puntero del grupo del crack [...] el escritor revelación que abrió todo un mundo de posibilidades literarias a su generación, es decir a todos los autores nacidos en los sesenta [...] Continuando con su propia obsesión por los acontecimientos históricos, políticos y sociales del siglo XX [...] *El fin de la locura* (Seix Barral 2003), novela que tiene como tema principal a la izquierda y hace del psicoanálisis y la filosofía francesa los ejes centrales de la historia.¹⁰⁴

Para este autor es importante subrayar la carga filosófica de la novela, sobre todo en lo que se refiere al marxismo y al psicoanálisis, ideologías claves del siglo que pasó, en su

¹⁰³ Paco Ignacio Taibo I, "Volpi: más dura será la caída", *El Universal* 31.227, abril 23 de 2003, p. F- 3

¹⁰⁴ Rubén Don, "Contra la impostura", *Arena* 223, mayo 11, 2003, pp. 4 - 5

posibilidad y contrariedades. No se detiene en examinar la certidumbre o autenticidad de la narración, tampoco sus fillos reales o el conflicto con los episodios que parecieran sacados de la desbordante fantasía del autor, que parece molestar a más de uno. Nuevamente el dictamen de lo que es posible o no en la literatura vuelve a cubrir el trabajo de Volpi.

De forma más concisa, y por haber sido parte también del mundo que narra Volpi en *El fin de la locura*, Luis González de Alba en *Milenio* del 2 de junio de 2003, menciona los descuidos de la investigación de Volpi:

...Para quien de seguro se leyó un centenar de obras ilegibles resulta imperdonable que no sólo se le vaya una liebre, como al mejor cazador, sino un elefante: la mujer por la que Aníbal Quevedo se vuelve izquierdoso lo conduce a conocer a sus amigos el día en que vuelven los enfrentamientos en el Barrio Latino y se declara una huelga “ilimitada”, dice ella o dice Volpi. “¿Otros revoltosos como tú?, la provoca Anibal. – Exactamente. “¿Y al menos podrías decirme por qué protestan? – Para denunciar la opresión capitalista. Para mostrar la contradicciones de esta sociedad de mierda... Hasta aquí, buena reproducción del lenguaje de ayer y de hoy, de Perelló al Mosh, pero luego añade: “Para oponernos a la guerra de Vietnam y a la ocupación soviética de Praga”, dice, en mayo, una Claire que adivina lo que ocurrirá en agosto, el 20 de agosto exactamente: la ocupación de Praga por las tropas del Pacto de Varsovia y el final de la Primavera de Praga encabezada por Dubcek.¹⁰⁵

González de Alba, como en su momento lo fue Hcyan para *En busca de Klingsor*, critica desde su especialidad: el 68. No sólo de México, por haber formado parte activa del movimiento, sino como ideólogo y organizador. Muy seguramente, González de Alba se encuentra empapado en los temas referentes al mayo francés y a la ocupación soviética de Checoslovaquia. Temas que le han formado carrera, tanto como analista político o como

¹⁰⁵ Luis González de Alba, “En busca de Volpi”, *Milenio* 1249, junio 2, 2003, p.25

cronista del 68 y hasta de escritor de ficción. Siempre es bueno que una autoridad pueda señalar los errores de la historia en la ficción, pero nuevamente insisto la literatura es una mentira que dice la verdad. En todo caso, el emular situaciones reales o históricas, indica posibles opciones entre las que el autor ha de efectuar una elección. Desde ese ángulo, la subordinación de fábula e historia parece legítima, pues nada impide imaginar la misma “historia” contada en un orden y en una modalidad diferente – del mismo modo que pueden narrarse a través de medios de comunicación distintos o por imágenes más que por palabras-. La relación particular entre la novela y la cultura de nuestro tiempo siempre ha constituido un tema obligado para reflexionar. En sus *Lecciones de Estética*, Hegel capta una relación de sucesión respecto a la épica clásica, pero sobre todo una diferencia capital: el mundo de los clásicos es una totalidad integrada y unitaria de valores; al mundo moderno, en cambio, corresponden la división del trabajo y la autoconciencia. Entre vida interior y realidad exterior no existe ya ninguna correlación inmediata, toda aspiración a los valores y a la totalidad sólo puede vivirse en términos problemáticos, como conflicto y contradicción con los “hechos irreductibles y obstinados”, de la prosa cotidiana. Justamente, esta “totalidad degradada” será objeto de la representación novelística, el itinerario trágico o cómico que conduce al héroe a la derrota o a la reconciliación trabajosa con la sociedad y la historia.¹⁰⁶

Alberto Bello en *El ángel* del diario *Reforma*, el 22 de junio de 2003, opina sobre la manera en que aborda Volpi los temas de su novela:

Pero la farsa, como el guacamole, tiene sus normas y medidas. Volpi ha querido trazar en su más reciente novela, segunda de su trilogía, la ruta del intelectual comprometido, sus debilidades, su ingenuidad y su

¹⁰⁶ Hegel, *Lecciones de estética*, p.77

ceguera. La alternancia irresuelta del tono paródico y el académico, y un planteamiento en exceso ambicioso, ha limitado las posibilidades de la novela. Para curarse en salud, el propio Volpi elabora la crítica previsible de su libro, y apunta algunas de sus debilidades con voz ajena. Una “honestidad” irónica, quizás solidaria con la farsa elegida por el autor...¹⁰⁷

Aunque su símil culinario es simpático, no es del todo acertado. Cada quien come guacamole de distinta manera, y cada quien lo elabora también a gusto propio, no hay recetas exactas ni para ese aderezo. Interpretar un texto significa explicar por qué esas palabras pueden hacer distintas cosas, y no otras, mediante el modo en que son explicadas.

Pareciera que lo que otorga unidad a las últimas reseñas es el desconcierto ante el tono en el que se encuentra narrada la historia. Es notorio que ante el uso de la ironía se olvida que la novela representa sucesos a un nivel de valores y de tiempos a veces idénticos al propio –pero sin perder la base de la experiencia y de la invención de personajes– significa llevar a cabo una transformación radical y pasar del mundo épico al novelístico. Desde este punto de vista, la novela es heredera de otra tradición, la tradición “carnavalesca” que, paralela a los géneros canónicos, se funda en el principio cómico de la parodia y la inversión:

Una figura vista de lejos no es cómica; para volverla tal es preciso aproximarla. Todo lo que es cómico está cerca. Toda obra cómica funciona en una zona de máxima proximidad [...] la risa aniquila el miedo y el respeto frente al objeto, frente al mundo; lo convierte en un objeto de contacto familiar y así prepara su análisis absolutamente libre. La familiarización con el mundo por la risa y por el habla popular representa una etapa importante y necesaria en el camino de la creación libre de las obras, tanto del conocimiento científico como del arte y de la realidad humana...¹⁰⁸

¹⁰⁷ Alberto Bello, “El camino de la farsa”, *El Ángel, Reforma*, 22 de junio, 2003, p.6

¹⁰⁸ Cf. Mijail Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana 1986, Editorial Arte y Literatura.

Anamari Gomís, en *Posdata* del 6 de septiembre de 2003, habla sobre la dificultad de construir historias basadas en el pasado y sobre todo en una realidad que los escritores no han vivido:

Una de las facultades de las muchas que posee la novela como género radica en que capta la expresión de toda una sociedad determinada. Por eso las novelas históricas o las que simplemente ocurren en otros tiempos, registran, de una manera o de otra, la voz social del momento en que fueron narradas. *Madame Bovary* pertenece a su época. Los personajes de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco nacieron del orden mental de un semiótico italiano de finales del siglo XX, quien por más que haya investigado la Edad Media, no la vivió ni posee su impronta. Por eso la nueva novela de Jorge Volpi, *El fin de la locura*, editada por Seix Barral y reimpresa en México por Planeta, se puede sumergir en el mundo de los sesenta, concreto en el París agitado de 1968, con la mandata de principios de nuestra nueva centuria que, por lo visto, no parece creer ya en ninguna utopía.¹⁰⁹

Según algunas teorías críticas contemporáneas la única lectura fiable de un texto es una mala lectura, la única existencia de un texto viene dada por la cadena de respuestas que suscita, y como indicó maliciosamente Todorov, un texto es sólo un día de campo en el que el autor lleva las palabras, y los lectores, el sentido¹¹⁰. Es por eso importante que esta especialista en literatura analice el texto, y lo compare con otras obras que bien pudieran encontrarse en el mismo predicamento al mezclar personajes de la vida real con ficticios:

El fin de la locura, me trajo a la memoria la novela *Ragtime* (1975), del escritor estadounidense E.L. Doctorow, cuya trama se ubica a principios del siglo XX y trata de tres notables familias unidas por personajes históricos como la activista revolucionaria Emma Goldman, el famoso mago Harry Houdini, el novelista Theodore Dreiser, Sigmund Freud e incluso el héroe agrarista Emiliano Zapata. *Ragtime* brilló por su originalidad y nadie la tachó de irreverente en Anglosajona. Probablemente en México, habrá habido algún lector al que no le agradó la atrevida inclusión de Zapata.

¹⁰⁹ Anamari Gomís. "La irreverencia de la revolución", *Posdata*, septiembre 6, 2003, p.12

¹¹⁰ Tzvetan Todorov, "Viaje en la crítica americana", *Letra*, 4, 1987, p. 12

Traigo a Doctorow a colación, porque su novela plantea un mundo ficcional y festivo, en donde la aparición de figuras auténticas, mezcladas con la historia, hace del libro un pastiche delicioso bajo el dictado literario del escritor. *El fin de la locura* consigue lo mismo, a partir de la irreverencia de Volpi la parodia se pone en movimiento, hasta la del género novelístico. El quid del asunto estriba en lo siguiente: la intertextualidad (abrazar el texto ya escrito, de manera consciente o no) puede producirse con la Historia misma, con sus ideólogos o con sus deseos más encomiables de la humanidad, para luego someter todo esto al simulacro y al carnaval, como la hubiera pensado Severo Sarduy...¹¹¹

Anamari Gomís, vindica el tono de la novela de Volpi, su defensa no sólo se limita a decir si la novela le ha gustado y no, la ampara desde sus conocimientos de literatura y emite interesantes juicios de valor. Para ella la novela completa y sus personajes se han estructurado a la manera del comic, de la parodia y del humor de temas que por tradición siempre se han visto y abordado con gravedad flemática.

Para noviembre del año 2003, Jorge Volpi se despedía de sus labores en el Instituto de México en París como agregado cultural en esa sede. Después de tres años al frente de esa instancia, el escritor reconoce que su salida responde a su pretensión de concluir la trilogía literaria que comenzó con *En busca de Klingsor*. Su dimisión también se debe a la falta de continuidad en el proyecto que promovió en su momento el canciller de Relaciones Exteriores de México, Jorge Castañeda.

Christopher Domínguez Michael, en un extenso artículo publicado en la revista *Letras Libres*, habla sobre la trayectoria de Volpi, desde su a primer acometida dentro de la generación del crack, el éxito obtenido después del premio Seix Barral y el giro que dicho premio dio a su carrera y obra, al mencionar sus inicios con la generación del crack: “En

¹¹¹ Anamari Gomís, *loc.cit.*

1999, Volpi y sus amigos (Ricardo Chávez Castañeda, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y Eloy Urroz) se lanzaron como la generación del crack, una cofradía de novelistas llamados a ser, según rezaba la publicidad, el finisecular parto de los montes de la novela mexicana.”¹¹²

Recordemos que él fue uno de los más graves críticos, del llamado crack y de sus novelas; Domínguez Michael no ha cambiado su manera de pensar en este sentido:

El crack –como antes McOndo, del chileno Alberto Fuguet- despertó el interés de esa sociedad mundana compuesta por editores, agentes y lectores complacientes, que en Madrid y en las recolonizadas ciudades latinoamericanas suele creer que las novelarías de actualidad (fiction en la mayoría de los casos) son literatura. Obedientes en variada medida a ese contexto, las novelas del crack son un conjunto heteróclito de narraciones desiguales (y algunas pésimas) cuya bandera de salida es un falso cosmopolitismo, una literatura escrita por latinoamericanos que han decidido abandonar, como si esto fuese una novedad radical, los viejos temas nacionales...¹¹³

Como hemos visto durante el transcurso de la segunda parte de esta tesis, esta ha sido una constante común en la literatura mexicana durante distintos lapsos del siglo XX y que podría remontarse al ámbito latinoamericano con el modernismo. Al respecto prosigue Domínguez Michael: “Ser cosmopolita es una actitud espiritual que no se mide por la recurrencia en tramas y problemas cuya toponimia o situación histórica tiene poca relación con la nacionalidad del autor.”¹¹⁴

Este especialista en literatura mexicana se traslada hacia los antecedentes narrativos directos de *En busca de Klingsor*:

Uno de los primeros cuentos de Juan José Arreola se titula “Gunther Staphorst” y transcurre en Alemania. Eso fue en 1946. Uno de los

¹¹² Christopher Domínguez Michael, “La patología de la Recepción”, *Letras Libres*, Marzo 2004, p.24

¹¹³ Christopher Domínguez Michael, *Ibidem*.

¹¹⁴ Christopher Domínguez Michael, *loc. cit.*

grandes escritores vivos de la lengua, Hugo Hiriart, escribió *Galaor* en 1972, una novela de caballerías, a la que siguió la invención completa de una civilización (*Los cuadernos de Gofa*, 1981) y después, en ese mismo tono, *El agua grande* (2002). También incurrieron en esa extraterritorialidad Héctor Manjarrez (*Lapsus*, 1972), Emiliano González (*Los sueños de la bella durmiente*, 1973), María Luisa Puga (*Las posibilidades del odio*, 1978); Jordi García Verruga (*Karpus, Minthej*, 1987), Alberto Ruy Sánchez (*Los nombres del aire*, 1987), Pedro F. Miret (*Insomnes en Tabiti*, 1989) y un largo etcétera que incluye varios de los cuentos y relatos de Pitol, Álvaro Uribe, Alain-Paul Mallard, Javier García-Galiano o Enrique Serna, donde los mexicanos, venturosamente, no aparecen.¹¹⁵

De esta forma, Domínguez Michael demuestra que no es la primera vez que ve la luz una novela cuya narración transcurre en otro país y en la cual no participa un personaje mexicano, no es novedad: "...se comprueba que el cosmopolitismo (o la mexicofobia, si se quiere) es una presencia central (y no excéntrica) en la historia de la literatura mexicana."¹¹⁶

Concede al crack el haberse interesado en su herencia literaria aunque fuera para criticarla y supuestamente mejorarla; también advierte sobre el efecto desatado por los premios otorgados a dos de los integrantes de esta generación, sin embargo: "Nunca he leído a nadie, ni entre los amigos ni entre los enemigos de Volpi o Padilla que les envidie su prosa, su estilo, o sus ideas, como yo envidio a Lezama Lima, a André Gide o a Edmund Wilson."¹¹⁷

Al centrarse en Volpi, Christopher Domínguez admite la gran empresa que fue para el joven escritor la hechura de *En busca de Klingsor*, así como la influencia cinematográfica en su narrativa: "Hijo del siglo, al fin, conoce casi por inmanencia la retórica del thriller cinematográfico. *En busca de Klingsor* sigue los cánones del género como novela de intriga"¹¹⁸

¹¹⁵ Christopher Domínguez Michael, *Ibid.*

¹¹⁶ Christopher Domínguez Michael, "La patología de la recepción", *Letras Libres*, Marzo 2004, p.25

¹¹⁷ Christopher Domínguez Michael, *loc. cit.*

¹¹⁸ Christopher Domínguez Michael, *Ibid.*

Al llegar a *El fin de la locura* habla de esta novela como la segunda parte de un ambicioso proyecto de Volpi:

...se asume como continuación informal de *En busca de Klingsor*, pues el proyecto de Volpi es la escritura de una sociología novelesca del siglo XX. La practica con la urgencia didáctica tan propia de los espíritus profesoriales (...) La apuesta de Volpi en *El fin de la locura* es arriesgada, existiendo el precedente de los destinos parisinos del Alfredo Bryce Echenique: situar, caído del cielo a un fallido intelectual mexicano en el mayo del 68 y convertirlo, deus ex machina, en bufón de las cortes de Lacan, Barthes y Foucault (...) ¿La novela está dirigida a París o a Coyoacán? Creo que a Volpi no le importó dónde estaban sus lectores y eso anuncia madurez. El éxito posterior de *En busca de Klingsor* le dio libertades que aprovechó para realizar un ajuste de cuentas con esa cultura mexicana que lo ensalza y lo envidia.¹¹⁹

El veredicto sobre las faltas de la novela:

La falla esencial en *El fin de la locura* es una cuestión de grado: a Volpi le faltó dar mayor espesura picaresca a su personaje, que cuando regresa a México pierde toda intensidad psicológica, convertido en una mera prueba documental (...) *El fin de la locura* es un cuento de dos caminos que nunca se encuentran. Como crónica de la locura parisina, de la frivolidad de sus grandes pensadores y como caricatura de la *gauche divine*, la novela logra su cometido. Pero, en tanto explicación de cómo el Estado de la Revolución Mexicana, en su fase terminal, (...) es apenas una musitación que llama más la atención por lo que calla que por lo que dice, actitud imperdonable en un escritor como Volpi, urgido de explicarse racionalmente los silencios y las admoniciones de la clase intelectual¹²⁰

Domínguez Michael, reprocha a Volpi el no haber conservado la misma mordacidad en su relato mexicano de la historia, y termina su nota:

Mi actitud ante la carrera literaria de Jorge Volpi es ambivalente, como son encontrados mis sentimientos hacia sus novelas. Me ofusca la contradicción entre su voluntad artística y los medios políticos – interiorizados en casi todos sus libros- con que persigue tozudamente sus

¹¹⁹ Christopher Domínguez Michael, *loc. cit.*

¹²⁰ Christopher Domínguez Michael, *Ibidem.*

fines. Pero tengo suficientes razones intelectuales y personales para admirarlo. Me expresé con enérgica desaprobación de varios de sus primeros libros. Y, caso insólito entre los muchos escritores con los que he tenido trato, en cambio no recibí de Volpi ni muecas ni insultos, sino el gallardo interés de quien acepta, no tanto las reseñas negativas, siempre circunstanciales, sino la necesidad y la existencia del crítico.¹²¹

Después del éxito de *En busca de Klingsor*, Volpi estructuró una serie de novelas que buscan abarcar –en forma de trilogía– los acontecimientos más importantes del siglo XX. *El fin de la locura* se convierte entonces en la segunda parte de este trabajo, el cual, se verá finalizado con *La guerra de las palabras, Una historia intelectual de 1994*, (Era 2004) investigación sobre el movimiento zapatista en México cuya ficcionalización, serviría a Volpi para obtener el grado de Doctor en la Universidad de Salamanca.

Durante la revisión de las reseñas que se han presentado a lo largo de la obra narrativa de Volpi, se ha mencionado someramente la realización de obras ensayísticas sobre temas que posteriormente ha utilizado en distintos modos de narración, y que han fungido como base histórica para sustentar muchas de sus ficciones. Tal es el caso de *El magisterio de Jorge Cuesta*, posteriormente *A pesar del oscuro silencio; La imaginación y el poder, una historia intelectual de 1968*, que bien puede ser la materia que después formalizó en *El fin de la locura*. Jorge Volpi es un escritor de tiempo completo, que ha conseguido combinar su labor de novelista a la par de otras actividades; en realidad sólo las complementa y matiza para la realización puntual de la misma.

¹²¹ Christopher Domínguez Michael, *loc. cit.*, p.52

CONCLUSIONES

La apreciación que de las diferentes concretizaciones entre los lectores privilegiados logra deslindarse a lo largo de la trayectoria de la obra narrativa de Jorge Volpi, determina el esfuerzo individual para alcanzar a toda costa la anhelada valoración literaria que logra consolidarse con la creación de su novela *En busca de Klingsor*, y que le permitirá en las subsecuentes obras deslizarse de una forma más libre por la creación literaria. Dejando de lado apreciaciones mercantiles y de estrategias de ventas, así como la fallida pretensión de enfrentar a la crítica con una táctica de bloque en la denominada “generación del crack”, que nunca encontró lugar en el mecanismo de la cultura mexicana. La evaluación de las críticas a sus primeras novelas y la confrontación que de ellas se obtiene, denota que la tradición en las prácticas literarias generalizadas, hace que las propuestas en formas y modelos innovadores produzcan rechazo, provocando un cambio permanente, resultado de la renovación de corrientes o movimientos, de técnicas narrativas, temas, que reemplazan tendencias aceptadas. Lejos de marcar una aprobación general, las opiniones muestran vertientes distintas, principalmente en aquellos críticos que siempre encontraron en la narrativa “volpiana” un estilo inexperto, cuya necesidad de aceptación realizó obras inmaduras y apresuradas, y aquellos que observaron los aciertos de las novelas, sin caer en la condescendencia, y que confiaron en el paso del tiempo y en el perfeccionamiento del ejercicio narrativo de su autor para la realización de obras originales.

Debe entenderse que las propuestas de Jorge Volpi se encuentran ligadas al movimiento crack, principalmente en los planteamientos ofrecidos en el manifiesto, aquellos que tocan los puntos de continuidad y ruptura con la literatura mexicana, principalmente la escrita desde los años cincuenta en adelante. Y aunque entre sus lectores privilegiados hubo quien detectó esas influencias, la comparación de su estilo con el de Salvador Elizondo, por ejemplo, no se miró como un principio básico de los presupuestos del manifiesto y de la apuesta autoral de Volpi, sino como una deficiente imitación. En todas sus novelas, Volpi persigue inscribir dichas propuestas, de manera evidente u oculta, ya sea en temas, motivos o técnicas de escritura. Podríamos citar brevemente algunos presupuestos del manifiesto crack y su relación con las novelas del autor:

*A pesar del oscuro silencio: “Búsqueda de la intensidad de la forma, uso a fondo de las virtudes magníficas del idioma castellano y de sus múltiples sentidos”*¹

*Días de ira: “...la estética de Escher o Borges parece llegar a sus últimas consecuencias (...) Somos seres divididos, o múltiples, quién lo duda: lo extremo aquí es que sólo la escritura es capaz de reintegrarnos con nuestros fantasmas...”*²

*La paz de los sepulcros: “La rapidez. Los teóricos de la comunicación saben desde hace tiempo que a la implosión de la información va aparejada la deflación del sentido”*³

El temperamento melancólico: “Las novelas del Crack no son novelas optimistas, rosas, amables; saben, con Joseph Conrad, que ser esperanzado en sentido artístico no implica necesariamente creer en la

¹ *Ibidem.* Chávez Castañeda Ricardo, Pedro Ángel Palaou. La feria del crack una guía. Manifiesto crack.

² *Ibidem.* Chavez Castañeda Ricardo, Jorge Volpi. El fin del mundo.

³ *Ibidem.* Castañeda Ricardo, Pedro Ángel Palaou. La feria del crack una guía.

bondad del mundo. O buscan un mundo mejor, aunque sepan que tal vez, en algún lugar que no conoceremos, tal ficción pueda ocurrir.⁴

En busca de Klingsor: “Los científicos, como los críticos, creen tener la última palabra: el Juicio Final ha sido un engaño (...). Porque no tienen la entereza ni el valor suficiente para darse cuenta de que, parafraseando a Nietzsche, 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...”⁵

Lo intentado por los escritores del crack, en especial, por Jorge Volpi, es la realización de una literatura que no pueda ser condenada a una zona geográfica específica, ni por sus temas, ni por el lenguaje utilizado, ni por la identidad de sus problemáticas sociales, pretendiendo despojar a la literatura mexicana de su acostumbrada idiosincrasia, abriendo las obras narrativas al panorama mundial, acorde con los tiempos de globalización y posmodernidad que se viven. La literatura escrita por algunos escritores latinoamericanos a principios del siglo XXI huye de los temas nacionales y desea presentarse a la par de las narraciones del mundo. Sin embargo, esta propuesta “cosmopolita” es divisada no como innovadora, sino como un lugar recurrente en las vanguardias literarias hispanoamericanas desde el modernismo inaugurado por Rubén Darío.

En México dicha tradición universalista persiste a partir de Alfonso Reyes, el grupo de Contemporáneos, la Generación de Medio Siglo, Carlos Fuentes, Octavio Paz, etc., por lo que el Crack no propone nada nuevo. Lo que sí puede considerársele como acierto, es la reivindicación del lenguaje narrativo de las últimas décadas, el ideal de engrandecer y expandir la calidad de la literatura mexicana hacia el mundo, en sus temas, en sus tratamientos. Es imprescindible volver los ojos a los textos, abandonando por completo al

⁴ *Ibidem*. Pedro Ángel Palaou. La feria del crack una guía.

⁵ *Ibidem*. Chávez Castañeda Ricardo. Jorge Volpi.

crack como fenómeno del mercado editorial. La lectura, la comprensión y la crítica de los textos, en especial los de Jorge Volpi, entendiéndolos como entidades de comunicación literaria, a través de la determinación del horizonte de expectativas que representan los lectores privilegiados. Es marcado que su actitud repercute formativa e informativamente en los lectores reales para el enfrentamiento de los textos. La reconstrucción de dicho horizonte, consigue enfocar el movimiento de producción y recepción basándose en la comunicación literaria de las novelas, y el enfrentamiento que estas suscitan en el código estético establecido.

El estudio del discurso crítico determina la forma en que las primeras concretizaciones marcan las subsecuentes obras y lecturas que de ellas se realizan, hecho que se transforma cuando su novela *En busca de Klingsor* es premiada, consiguiendo que los lectores privilegiados pongan mayor atención al análisis de su obra, sobre todo aquellos espacios destinados a la participación activa del lector, no sólo encontrándole una genealogía en autores nacionales, sino también en aquellos inscritos en la literatura universal, en lo referente a los temas y a los personajes; puesto que un texto jamás se presenta como una novedad absoluta, su estructura, sus referencias explícitas, juegos de señales y características familiares, predisponen al público lector a un cierto modo de recepción. Es obvio que esta obra surge de una verdadera voluntad por alcanzar un alto nivel literario, esfuerzo que puede advertirse en la concienzuda investigación, lo ambicioso de sus temas, el desarrollo profundo de los mismos, el manejo ágil de la trama. Este esfuerzo es valorado por la crítica internacional, la europea primeramente, a través de la penetración que se hace a este competido mercado simultáneamente a su premiación. Es obvio que las concretizaciones de los lectores privilegiados de aquel continente encuentra más cercana la trama de la novela a la de su historia, aunque no es ajena a los anales universales del siglo XX, y a las preocupaciones filosóficas de todos los tiempos. Estos

elementos conforman una novela que seguramente ofrece material de investigación para las siguientes generaciones de lectores.

La aproximación al horizonte primario permite ver como se realiza la cadena de concretizaciones, pues al aportar el lector privilegiado datos de la época en la que vive y se desarrolla, su recepción comprende códigos determinados por la época y por los contextos culturales en la que surge. Este primer horizonte de experiencia permitirá en un futuro unir el pasado y el presente de la experiencia estética surgida de las obras de Jorge Volpi, cobrando valor en la historia por el efecto que han producido. Tomando el caso específico de *En busca de Klingsor*, esta obra marca un cambio determinante en la postura que los lectores privilegiados establecieron ante la obra de Volpi. La multiplicidad de factores involucrados en este cambio son, por ejemplo: la aceptación del texto en el extranjero, consolidada al obtener el premio Biblioteca Breve, el intercambio temático y de motivos que los lectores privilegiados descubren en la intertextualidad de la obra, el análisis de los mismos, discusión que aumenta a la tarea del investigador literario no sólo el hablar de la novela de manera superficial o parafraseando sus argumentos, sino orillándolo a ir más allá de lo evidente textual y recurrir a repertorios mucho más profundos y elaborados en la construcción de un amplio camino que logra detectarse durante el desarrollo final del capítulo tres de esta tesis, que hace referencia a las exposiciones de los distintos estratos de lectores privilegiados. Tal es el caso de las concretizaciones que ligan la novela con tópicos de la literatura germánica, quienes localizan su parentesco cercano con Thomas Mann, Nietzsche, Musil, literatura de corte policiaco, la investigación científica. Paralelo a estas temáticas, se encuentra la presentación de la problemática humana y el conflicto existencial. La obra de Jorge Volpi engendra una transmutación en el horizonte de experiencia estética nacional, y aunque todavía no es advertida de manera evidente, ya que es necesaria cierta distancia estética y los resultados están aún por esperarse, su calidad sirve como ejemplo a

las siguientes generaciones de escritores que se desarrollarán a la par del nuevo siglo. La misma narrativa de Volpi se encuentra autocomprometida con esta excelencia, pues su ingreso a la cultura narrativa occidental, y el inherente renombre que esto conlleva, implica un papel difícil en su continuidad; este es el nuevo desafío del escritor: mantener con su propia obra el camino labrado.

ÁPENDICES

A. MANIFIESTO CRACK

I. LA FERIA DEL CRACK (UNA GUÍA)

PEDRO ÁNGEL PALOU

Las palabras más certeras sobre los retos que se le plantean a las novelas del Crack las iba a pronunciar, creo, Italo Calvino en Seis propuestas para el próximo milenio. En esas páginas, Calvino proponía una reflexión necesaria hoy, cuando la literatura y, sobre todo, la narrativa ven desplazado a su lector potencial por las tecnologías del entretenimiento: los juegos de vídeo, los medios masivos y, recientemente, para quien pueda solventarlos, los juegos de realidad virtual en los cuales oh, paradojas el desarrollo un individuo provisto de un modernísimo casco y un anatómico guante puede ver, oír e incluso palpar las aventuras que un disco compacto le proporcione.

¿Cómo podrá competir, entonces, el narrador con sus escasos medios para granjearse a los lectores perdidos en ese vasto mundo de pocas tinieblas? Calvino, adelantándose, supo la respuesta: usando las más añejas armas del oficio digan lo que digan sobre la prostitución más viejo del mundo:

La levedad. Calvino ponderaba esta virtud de la literatura, pensando que obras como Romeo y Julieta, el Decamerón o el propio Quijote construían su poderosa maquinaria narrativa en función de una extraña ligereza. O mejor: de una aparente sencillez. Era más fácil manejar un terrible mensaje moral mediante este recurso. La aguda mirada, la ácida crítica social, se encuentran supeditadas a un ligero y fresco humor no exento también del más terrible de los sarcasmos. Decía Chesterton que el humor en literatura debe producir hilaridad, pero congelando la sonrisa en una mueca reflexiva que detenga el tiempo y desentierre el espejo.

Primer territorio de la feria del Crack que con ustedes hemos visitado: El Palacio de la Risa.

La rapidez. Los teóricos de la comunicación saben desde hace tiempo que a la implosión de la información va aparejada la deflación del sentido. La guerra del Pérsico, la primera vía satélite, nos ilustró sobre esto; en realidad no supimos nada, aunque creíamos verlo y conocerlo todo. Sin embargo, no podemos negar que lo primero que asombra es la frialdad aterradora. Si poco después de principios de siglo el mundo se cimbró, y el verbo es gráfico, con el hundimiento del Titánic, hoy las tragedias de la guerra de Sarajevo ni impactan ni conmueven: informan.

Segundo territorio visitado: La Montaña Rusa.

La multiplicidad. El Quijote es quizá la obra múltiple por excelencia en la historia de la literatura. Gargantúa le pisa los talones y el Tristram Shandy le lleva la maleta. Hoy, es ocioso apuntarlo, la propia realidad se nos arroja múltiple, se nos revela multifacética, eterna. Se necesitan libros en los cuales un mundo total se abra ante el lector, y lo atrape. En nuestro anterior apartado usábamos este mismo verbo, pero aquí la estrategia es distinta. No es de vértigo, sino de superposición de mundos de lo que se trata. Usar todo el potencial metafórico del texto literario para decirnos nuevamente: "Aquí están ustedes, encuéntrense".

Tercer territorio recorrido en la feria del Crack: La Casa de los Espejos.

La visibilidad. Virtud última de la prosa, su textura cristalina. El propio Flaubert lo veía así: "¡Qué perro asunto es la prosa! Nunca acaba uno de corregir. Un buen fragmento de prosa debe de ser igualmente rítmico y sonoro que un buen verso". No ocioso formalismo, sino búsqueda de la intensidad de la forma, uso a fondo de las virtudes magníficas del idioma castellano y de sus múltiples sentidos.

Cuarto puesto de la feria: La Bola de Cristal.

La exactitud. Calvino nos prevenía sutilmente que aisláramos los valores de los que hemos estado hablando. Y es con este último apartado que podemos ilustrar cómo no hay exactitud sin precisión, cómo no existe velocidad sin precisión y exactitud, y cómo es imposible la levedad sin el vértigo, la transparencia y la rapidez. Exacto es todo buen texto de prosa. Más aún, equilibrado. La añeja preocupación del fondo y la forma es gratuita cuando una obra literaria busca con devoción la exactitud. Lo sabía Conan Doyle, para quien el efecto lo era todo. Para lograrlo, hay que recurrir a todo lo demás. Pero quizá la mayor enseñanza de esta propuesta de Calvino sea la de hacernos comprender que no es posible la exactitud de la obra literaria si ésta no se da naturalmente, conseguida sin esfuerzo. Picasso *dixit*: "La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando". ¿Qué queremos decir? Agilidad, poder de descripción (y describir es observar con la intención de hacer las cosas interesantes, como quería Flaubert, pero también seleccionar esas pequeñas grandes cosas, que no sólo forman parte de la vida, sino que son la vida) y ese ingrediente que permite al lector continuar sin descanso la lectura y aumentar su curiosidad. Ahí se revela la importancia que debe conceder el narrador de fin de siglo a la exactitud que implica poner la palabra precisa en el momento adecuado.

Y con esto damos término al penúltimo lugar visitado: El Tiro al Blanco.

La consistencia. Italo Calvino planeaba escribir este apartado basándose sólo en el análisis de uno de los textos más hermosos de Melville, *Bartelby*, el escribiente. Este extraño personaje, empleado de una notaría, se niega poco a poco a participar de la existencia, repitiendo la frase "prefería no hacerlo". Al final del relato, Bartelby es encerrado y muere repitiendo la sentencia, negándose incluso a comer.

Consistente con su proyecto de vida y con su futuro, la novela del Crack se antoja como renovación desde el tradicional último espacio a visitar: recorrer nuevamente, y con la misma voluntad de naufragio, la feria del Crack, mostrada en el siguiente tetrólogo.

1. Las novelas del Crack no son textos pequeños, comestibles. Son, más bien, el churrasco de las carnes: que otros escriban los bistecs y las albóndigas. A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del Crack oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos, empresa nada pacata. Primer mandamiento: "Amarás a Proust sobre todos los otros".

2. Las novelas del Crack no nacen de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, sino de la duda, hermana mayor del conocimiento. No hay, por ende, un tipo de novela del Crack, sino muchos; no hay un profeta, sino muchos. Cada novelista descubre su propio pedigrí y lo muestra con orgullo. De padres y abuelos campeones, las novelas del Crack apuestan por todos los riesgos. Su arte es, más que el de lo completo, el de lo incumplido. Segundo mandamiento: "No desearás la novela de tu prójimo".

3. Las novelas del Crack no tienen edad. No son novelas de formación, y rehuyen la frase de Pellicer: "Tengo años y creo que el mundo nació conmigo". No son, por ende, las primeras novelas de sus autores doce las tentaciones de la autobiografía, del primer amor y del ajuste de cuentas familiar pesan por sobre todas las cosas. Si la posesión más preciada del novelista es la libertad de imaginar, estas novelas exacerban el hecho buscando el continuo desdoblamiento de sus narradores. Nada más fácil para un escritor que escribir sobre sí mismo; nada más aburrido que la vida de un escritor. Tercer mandamiento: "Honrarás la esquizofrenia y escucharás otras voces; déjalas hablar en tus páginas."

4. Las novelas del Crack no son novelas optimistas, rosas, amables; saben, con Joseph Conrad, que ser esperanzado en sentido artístico no implica necesariamente creer en la bondad del mundo. O buscan un mundo mejor, aunque sepan que tal vez, en algún lugar que no conoceremos, tal ficción pueda ocurrir. Las novelas del Crack no están escritas en ese nuevo esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión. Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo: ya de la sintaxis, ya del léxico, ya del juego morfológico. Cuarto mandamiento: "No participarás en un grupo en que te acepten a ti como miembro".

II. GENEALOGÍA DEL CRACK

ELOY URROZ

En su conocido ensayo *México en su novela*, el crítico norteamericano John S. Brushwood insistía en que Yáñez había establecido la tradición de la "novela profunda" en 1947 con la publicación de *Al filo del agua*. Posteriormente, en 1955 y dentro de la misma tradición, aparece *Pedro Páramo*, de quien el mismo Brushwood dice: "Es natural que algunos lectores pongan reparos a la dificultad de acceso a la novela y que algunos prefieran rechazarla en vez de esforzarse por entender lo que ella cuenta. Resulta comprensible la renuencia a una participación tan activa, pero a mi entender los resultados al final merecen el esfuerzo". Lo que en ambos casos no deja de llamar la atención es, primero, el atinado adjetivo "profundo" para referirse a una tradición o pía cadena de novelas y de novelistas que, en su momento, sí entendieron "profundamente" el trabajo creativo como la más genuina expresión de un artista comprometido con su obra.

Cuando Brushwood habla, por ejemplo, de "la dificultad de acceso" a ciertos libros, los autores del *Crack* piensan de inmediato en la novela "con exigencias" y "sin concesiones"; "exigencias" cuyos resultados, al final, "merecen el esfuerzo" y "concesiones" que no sirven a la larga sino para enflaquecer aún más el panorama de nuestra narrativa y para desanimar a los lectores honestos. El dilema, pues, con este grupo de novelas *Crack* es el de que, heroicamente, pretenden la hazaña de encontrar lo que Julio Cortázar denominó "participación activa" en sus lectores justo cuando una abominable "renuencia" es lo que vende y lo que a su vez consumen sus lectores.

Así, la genealogía del *Crack* se va perfilando. El *Crack* deslinda y desbroza los libros de los que se siente deudor y también los libros de los que se siente anatematizador o inquisidor, pues son muchas las novelas que se irían a la hoguera sin reparo y sin perdón.

Al lado de esta tradición que tiene su esplendor con Yáñez y Rulfo, como ya dijimos, los novelistas del *Crack* guardan reverencia por esas contadas obras llamadas *Farabeuf*, *Los días terrenales*, *La obediencia nocturna*, *José Trigo*, *La muerte de Artemio Cruz* y unas cuantas más. Pero, y desde entonces, ¿qué pasa? ¿Cuáles son esas otras obras ejemplares de nuestra literatura o, por lo menos, ¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en

los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle un trono? No los hay; han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia. Los riesgos y el deseo de renovación han languidecido. Una laguna de varios lustros empantana de ausentismo el entorno de las letras, ya sea con novelistas que no escriben o, peor aun: con escritores que no pueden llamarse novelistas. Son pocas, siendo francos, las excepciones y sus novelas no pasan de ser buenas, repito: educadamente buenas, sin ningún terror que contravenga el insulso contrato social, la insulsa norma literaria.

La pía cadena de novelas legítimamente "profundas", pues, sufre un descalabro cuando las editoriales grandes comienzan a titubear hace algunos años y prefieren venderle a l público títulos apócrifamente "profundos", apócrifamente literarios, dándoles así a los lectores cantidad inenarrable de "gatos por liebres" y desactivando de paso la avidez de exigencia que textos como *Rayuela*, *La vida breve* o *Cien años de soledad* reeditaban. El fenómeno se vuelve hoy día tan portentoso y evidente que no queda sino decir que es un asunto lamentable. Sin embargo, los novelistas del Crack sueñan que en alguna parte de nuestra República Ilettrada existe un grupo de lectores hartos, cansados, ahítos de tantas concesiones y tantas complacencias. Ellos, ustedes, ya no pueden ser engañados. Las concesiones, repito, los desconcierta y no los lleva sino a pensar que su propia capacidad está siendo menoscabada.

A ese grupo de individuos, ustedes, unos cuantos miles desgraciadamente, desean llegar las novelas del *Crack*, persiguiendo, repito, esa genealogía que desde los Contemporáneos (o quizás poco antes) ha forjado la cultura nacional cuando ha querido correr verdaderos riesgos formales y estéticos. No hay, pues, ruptura, sino continuidad. Y si hubiese alguna forma d eruptura, ésa sería sólo con la broza, el perjudicial *Gérber* actual, la literatura de papilla-embauca-ingenuos, la novela cínicamente superficial y deshonesto. De cualquier modo, lo cierto es que no importa todo lo que aquí yo diga o diga cualquiera de mis compañeros: las novelas del *Crack* al final hablarán por su cuenta. Allí están. Se llaman: *El temperamento melancólico*, *Memoria de los días*, *Si volbiesen sus majestades*, *La conspiración idiota* y *Las Rémoras*. Si hay en ellas un común denominador, creo que es el riesgo estético, el riesgo formal, el riesgo que implica siempre el deseo de renovar un género (en ese caso el de la novela) y el riesgo que significa continuar con lo más profundo y arduo que tenemos, eliminando sin preámbulos lo superficial, lo deshonesto. Basta de subestimarlos a ustedes. Pero como dice el poeta Gerardo Deniz y en mi caso se ha vuelto una consigna: "El tiempo no cura. El tiempo verifica". Esperemos a que el tiempo otorgue su última palabra al *Crack*.

III. SEPTENARIO DE BOLSILLO

IGNACIO PADILLA

1. Cansancio y desahucio

Si Pessoa pudo crear él solo toda una generación en una Lisboa dictatorial y yerma de literatura, fue, ideas aparte, por cansancio. Una mañana, después de un sueño intranquilo, Álvaro de Campos despertó para escribir: "Porque oigo, veo. Confieso: es cansancio." Y en sus insomnios nació la gran poesía. De manera similar, creo que vienen todas las rupturas, desde los más cotidianos desvaríos hasta las más cruentas y radicales revoluciones; no por ideologías, sino por fatiga. Por eso aquí también está de más buscar definiciones contundentes, teorías. Acaso sólo aparecerán algunos "ismos" extraños que tienen más de juego que de manifiesto. Ahí hay más bien una mera reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico; cansancio de los discursos patriotereros 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 aun 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.

2. Sobre la contienda ausente y otras definiciones en pensamiento negativo

No es tan gratuito, como opinan algunos, el término siciliano de "generación sin contienda". Esta allí la ironía para quienes hayan leído a Ortega y Gasset, y sepan que entre las características que él apuntaba para constituir una generación se contaba la contienda.

Pues bien, la ausencia de contienda es uno de los pocos elementos que nos unifica, querámoslo o no. Y si algo está ocurriendo con las novelas del Crack, no es un movimiento literario, sino simple y llanamente una actitud. No hay más propuesta que la falta de propuesta. Dejaremos a otros más piadosos elaborarla en su momento, que sin duda lo harán. No es ésta la única definición en discurso negativo, no sólo es la falta de contienda: cual si fuésemos escolásticos definiendo a Dios o al infierno, sólo podría decirse que, más que "ser algo", las novelas del Crack "no son muchas cosas", son todo y nada, esa expresión con que Borges definió acertadamente a Shakespeare. A veces, las definiciones matan al misterio, y una literatura sin misterio no merece la pena ser escrita.

3. Creacionismo para la escatología

No nos engañemos: no hay en las novelas del Crack, ciertamente apocalípticas, originalidad escatológica. Sería injusto otorgarles esta línea, injusto con una larguísima tradición que, por cierto, no es precisamente mexicana. Por si esto no bastase, ya el fin de las ideologías y la caída del muro de Berlín se adelantaron mucho a la escritura; hace tiempo que nos dejaron por herencia un mundo formado de sufijos, sólo de sufijos que agregamos, a veces en serio y casi siempre en desesperada broma, a lo que ya existió, a lo que ya fue. Ya Beckett predijo una situación del género hace mucho tiempo, no con Godot, sino con su Final de partida. Como Hamm y Cov, no escribimos desde el Apocalipsis, que es viejo, sino desde un mundo situado más allá del final. Si al parecer hay en estas novelas un afán creacionista, no en el sentido literal tipo Huidobro, sino en el amplio de Faulkner, Onetti, Rulfo y tantos otros, es porque se juzga necesario construir ese cosmos grotesco para tener mayor y más verosímil derecho a destruirlo. Y una vez destruido, sólo entonces, comienzan las novelas del Crack a aparecer dentro del imperio del caos.

4. El cronotopo cero, o hacia una estética de la dislocación

Este mundo más allá del mundo no aspira a profetizar ni a simbolizar nada. Acaso hay a veces trampas para un efecto de extrañeza en homenaje a Brecht y a Kafka, algo para lo grotesco, algo para la paráfrasis caricaturesca; en realidad, 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. Del comic hemos tomado lo que accidentalmente hicieran, hace más de medio milenio y en forma accidental, los refundidores del Amadís de Gaula y lo que, sólo hace cinco años, ha hecho el austriaco Ransmayr al situar a su Púbblio Ovidio Nasón frente a un ramillete de micrófonos. La dislocación en estas novelas del Crack no será a fin de cuentas sino remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya massmediatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares, roto por exceso de ligamentos.

5. El nimbo y la palabra

A la novela del Crack, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo, esto es, alimentándolo de sus cenizas más antiguas. Quede para otros, los que sí tienen fe, tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya sabe a viejo. Hay más libros aún por hacer. Por cortar hay tela en la peremiología, en la oralidad del rapsoda, en los arcaísmos y la lengua atávica, en la oralidad y el folclor, en la retórica juglaresco-clerical. Estos recursos, al menos, han mostrado una mayor resistencia al tiempo, y aunque parezca más difícil esta alquimia, sus resultados son más ricos.

6. Elogio de los monstruos

Ya nadie escribe novelas, o bien: ya nadie escribe novelas totales. Pero, me pregunto, ¿novelas para quién?, ¿totales para quién? ¿Se escriben acaso? Mejor será hablar de novelas supremas y de nombres como Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante, con todos los que los han seguido abiertamente. Se trata de organismos, que no por gigantescos debieran asustarnos, que no por monstruosos debiéramos privarnos de ellos.

Más soberbio me parecerá el autor que se aleje de esos gigantes aduciendo una incapacidad dudosa, que aquellos nosotros- que los asuman abiertamente, que se revuelquen con ellos. La literatura que reniega de su tradición no puede ni debe crecerse en ella. Ningún monstruo niega sus sombras. Novela o anti-novela, espejo contra espejo, sólo así es posible la ruptura en digna continuidad.

7. Ruptura y continuidad

No vale la pena agitar el frasco de las garrapatas. Esto es un juego, como todo lo que vale en la literatura. La palabra es una y la misma; la novela, digan lo que digan, viene de siempre y continúa. Rompiéndola, prevalece. En efecto, si no hay nada nuevo bajo el sol, es porque lo viejo vale para la novedad.

IV. LOS RIESGOS DE LA FORMA. LA ESTRUCTURA DE LAS NOVELAS DEL CRACK

RICARDO CHÁVEZ CASTAÑEDA

Lugares comunes como "las páginas nos hablan" o "el libro se defiende solo" se tornan pertinentes a la hora de evaluar una propuesta estética. Si un manifiesto es, en el mejor de los casos, un mapa para contornear lo que resulta obvio a una mirada medianamente atenta a los comunes denominadores, las obras representan los verdaderos reinos del compromiso con una postura y una proclama.

Las cinco novelas Crack son precisamente el sitio donde ha de buscarse cuanto de pacto, de alma prometida y de ambición; cuanto de apuesta por una literatura, llamémosle, "profunda", hay en el momento actual de estos escritores.

Lo extraordinario ha sido la coincidencia. Las novelas fueron elaboradas sin consigna colectiva. Si posteriormente se agruparon hubo, por un lado, menos voluntad que destino compartido en el siempre voluble medio de las editoriales, y, por otro lado, lo más importante, una correspondencia de postulados, promesas y quizá, por qué no, incumplimientos.

Exposiciones como ésta no hacen sino compartir nuestro asombro: desembocar en los accidentes episódicos de la época había sido, hasta ahora, el único punto de reunión en nosotros, autores nacidos a partir de los sesenta.

Palabras más, palabras menos, lo que nos ha unido hoy es una misma condena, si se entiende que las novelas son ya, para bien o para mal, una demarcación y un voto de proceso. De aquí en adelante se trata sólo de recorrer y exprimir hasta sus últimas consecuencias la elección hecha.

¿Cuáles han sido los términos del convenio? ¿Cuál ha sido el juramento?

Los libros son el único sitio donde han de buscarse las respuestas; sin embargo, es posible adelantar el mapa que toda declaración de principios desdibuja para facilitar las adhesiones y los agravios.

Las novelas del Crack comparten esencialmente el riesgo, la exigencia, la rigurosidad y esa voluntad totalizadora que tantos equívocos ha generado. *Si volbiesen sus majestades*, *Memoria de los días*, *La conspiración idiota*, *Las Rémoras* y *El temperamento melancólico* rehúsan cualquier fórmula masiva o probada. Corren el riesgo de ensayar. Podrá reclamárseles incumplimiento mas no insuficiencia en la ambición: explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, sus correspondientes proposiciones sintácticas, léxicas, estilísticas; con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesarias; con una rigurosidad libre de complacencias y pretextos.

De este modo, mientras una secta completa se encarga de narrar el fin del mundo en *Memoria de los días*, son las voces de los actores que irrumpen en la película que se filma en *El temperamento melancólico*, quienes nos dan cuenta de la soberbia infinita de un director que se asume como dios. O, en otro extremo, *Si volbiesen sus majestades* involucra en el aparente orden de su historia principal un caos de historias engarzadas, lo mismo que las tres breves novelas que, al modo cervantino, interrumpen el viaje principal de Ricardo hacia *Las Rémoras*. Y en un último *tour de force*, *La conspiración idiota* apuesta por delectar el secreto lenguaje de los niños con un léxico tan original como el que balbucea nuestro bufón en *Si volbiesen sus majestades*.

En las novelas del Crack ustedes encontrarán, pues, los alcances del proyecto pero también sus límites; las conquistas pero también sus desvaríos. Nada se soslaya, nada se modera, porque las apuestas que valen sólo contienen extremos, tan arriba y tan abajo se desee la escalada o la caída.

Un libro así obligadamente es profundo y severo con sus lectores. La novela del Crack demanda pero ofrece. Se jacta de ser recíproca: cuanto más se busque, más se recibirá, con la certeza de que preexiste el iceberg para saldar cualquier deuda.

Aquí se exige una precisión. Contra esas novelas mundo, voraces, que todo lo aspiran y todo lo exhiben; libros que se quieren científicos, filosóficos, de enigma, etcétera, a un tiempo, y que, como la vida misma, desecha tanto como ciñe sin transformarse, así las novelas totalizadoras del Crack generan su propio universo, mayor o menor según sea el caso, pero íntegro, cerrado y preciso.

Los libros del Crack crearon su propio código, y lo han llevado hasta sus últimas consecuencias. Son cosmos egocéntricos, casi matemáticos, en su construcción y en su fundamento, absolutos en su urgencia de comprender las realidades seleccionadas desde todas las perspectivas, que en la literatura se traducen como multiplicación de registros e interpretaciones; no hay un vértice que no se anude o no se cerque, como una red que es una combinación de lazos y agujeros.

En fin, no se hace nada nuevo. Cuando más, desbrozar una estética olvidada en la literatura de México. Hemos elegido ascendencia y uno sólo de los mil caminos posibles. La proposición, pues, está hecha, escrita, y ahora publicada, porque cualquier diálogo en términos de propuesta literaria se realiza con libros: "las páginas nos hablan", "los libros se defienden solos".

El Crack está listo para hacerlo.

V. ¿DÓNDE QUEDÓ EL FIN DEL MUNDO?

JORGE VOLPI

Enfebrecidos, los bizarros miembros de la Iglesia de la Paz del Señor que aparecen en Memoria de los días, peregrinan hacia Los Ángeles, en busca de adeptos y aunque no lo sepan- hacia la destrucción de su mundo. La variada corte de personajes, a cual más excéntrico -el escribano, el sacerdote luchador, la reencarnación de la Virgen, las variantes de una perversa lotería narrativa-, recorre el mundo tratando de explicar a los incrédulos que el universo está a punto de desaparecer, tal como hace Carl Gustav Gruber, el aclamado director de cine de *El temperamento melancólico*. Algunos los escuchan, pocos los siguen, los más se burlan o los condenan. Habrá de ser un norteamericano loco, trasunto de David Koresh, quien desencadene una masacre entre los sectarios.

Los científicos, como los críticos, creen tener la última palabra: el Juicio Final ha sido un engaño; objetivamente, nada ha cambiado. Lo que desconocen, lo que son incapaces de comprender, es que la inmolación ocurrida en Los Ángeles ha sido, en realidad, la hecatombe tantas veces anunciada. Porque no tienen la entereza ni el valor suficiente para darse cuenta de que, parafraseando a Nietzsche, 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.

Del mismo modo, sólo una casualidad milenarista ha hecho que otros peregrinos se dirijan también a esas tierras: Ricardo y Elías, absurdos siameses que se han inventado mutuamente sin saberlo, avanzan por la carretera que va de La paz hacia la frontera californiana, rumbo a esa misma Babel de inmigrantes, y de ahí quizás hasta Alaska. En un mundo múltiple, en el cual abundan las historias dentro de las historias, como en *Si volvieran sus majestades*, la estética de Escher o Borges parece llegar a sus últimas consecuencias en *Las Rémoras*, la novela y el pueblo de pescadores donde se celebra este ritual de reunificación. Somos seres divididos, o múltiples, quién lo duda: lo extremo aquí es que sólo la escritura es capaz de reintegrarnos con nuestros fantasmas, ello hace posible que los amigos imaginarios de la adolescencia aparezcan como creaciones reales, o, aun peor, como los autores de nuestros días. Escondido, el fin del mundo es aquí el inicio de la Utopía, el inicio de un mundo nuevo: al fin unido, Elías y Ricardo, creador y criatura simultáneos, se detienen a mitad del desierto y, mientras orinan a la vera del camino, contemplan el espacio inabarcable el fin, el principio del universo- que aún tienen por delante.

No es otra cosa lo que ocurre con la pandilla de viejos adolescentes que emprende *La conspiración idiota*. Varios adultos se dedican a recordar sus aventuras de niños, en especial el destino de Paliuca, el más extraño de todos, quien de pronto, muchos años atrás, decidió que tenía que ser bueno. Se reúnen entonces en vagas tertulias tratando de desentrañar el pequeño misterio que los une a Paliuca. Sin embargo, la aparente obviedad de la trama esconde un secreto: la verdad no existe, lo único que importa es la experiencia interior de los personajes, quienes apenas consiguen explicarnos quiénes son. El estilo y la textura sintáctica de las frases tal como acontece con el lenguaje desfasado del Senescal de *Si volviessen sus majestades*-, son los que trastocan las convenciones para revelarnos, una vez más, que el fin del mundo ocurrió hace mucho, en esa zona inominada y abstrusa que separa la inocencia de la crueldad, la infancia de la madurez.

Uno tampoco podría creer que sea coincidencia que ese fiel Senescal del reino traslúcido abandonado por sus Majestades, sueñe permanentemente con viajar a las tierras de Kalifornia con K, puesto que en este mundo las letras han terminado por sustituir a la sociedad- para consagrarse, al fin, a su pasión cinematográfica. Pero así es: Kalifornia aparece como topos recurrente de la pasión finisecular, espacio de masacre o de fuga. Pero, a diferencia de sus congéneres de *Memoria de los días* o *Las Rémoras*, el Senescal no llegará nunca a rozar su sueño. Porque, oh dolor, el fin del mundo es él mismo. En su turbida figura, su exquisito sadomasoquismo con el bufón, y su lengua franca que recuerda o más bien trastoca el español del "infame Avellaneda", cabe el universo entero con todo y sus Majestades idas- y por tanto, también, horror de horrores, su feraz destrucción. El fin del mundo es también 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.

Por su lado, Carl Gustav Gruber, el famoso e inexistente director de cine alemán, comparte con Elías, el escritor de *Las Rémoras*, y con Amado Nervo, el Pluma de Oro de *Memoria de los Días*, tan privilegiada característica: artista por fuerza, todo lo que tocan sus manos se convierte en cadáver. ¿No es la infertilidad, sin ir más lejos, el verdadero fin del mundo? ¿La mediocridad, el olvido? Gruber filma, obsesionado, su última película: tiene cáncer y, lo que es peor aún, es capaz de contagiarlo a sus actores a través de sus palabras, de su atroz temperamento melancólico. Contrata, con esta misma obsesión por lo perfecto, su séquito de últimos hombres otra cofradía, otra hermandad como en *La conspiración idiota*-, pero que se distingue, en este caso, por su maleabilidad exacerbada. Todos se sienten, o son, artistas, como Gruber. Todos están dispuestos a vender su alma por tan noble causa. Y todos pagarán por ello.

El fin del mundo puede creerse y predicarse, como en *Memoria de los días*, puede tratar de alcanzarse en automóvil o ferry, como en *Las Rémoras*, puede rememorarse y reconstruirse en la infancia y el pasado, como en *La conspiración idiota*; puede provocarse en uno mismo, hasta la locura, como en *Si volviessen sus majestades*, y puede, también, otorgarse como una infame Caja de Pandora a los demás, como en *El temperamento melancólico*. Sea como fuere, en cualquiera de los casos, nadie escapa a esta última enfermedad, a este quinto jinete, a esta plaga y este divertimento: a este postrer estado del corazón.

México, D.F., 7 de agosto, 1966

B. El País, sábado 5 de abril de 2003.

NARRATIVA

Un cómic de la revolución

Jorge Volpi publica el segundo libro de una trilogía con la que pretende rescatar momentos clave del siglo XX. En *El fin de la locura* busca la responsabilidad política de los intelectuales.

El fin de la locura.

Jorge Volpi

Seix Barral, Barcelona, 2003.

478 páginas, 21 euros

Ignacio Echeverría

En la ardua travesía de esta novela colabora decisivamente la incredulidad que no para de suscitar. De página a página, el lector va diciéndose que no es posible, que sin duda hay algo que se le escapa: registros paródicos, claves ocultas que se revelarían de pronto cuando se tensen los hilos de la delirante trama. A medio camino, abandonada ya cualquier esperanza de arreglo, lo que aún sostiene la lectura es una curiosidad casi morbosa: ¿hasta dónde será capaz de llegar la novela en su creciente disparate? Pero he aquí que la propia novela de pronto, dímite de sí misma, y en su parte final se resuelve en un batiburillo de pastiches y documentos ficticios con los que, entre guiñotes más o menos cómplices a amiguetes y conocidos, se da carpetazo al asunto que al parecer vertebró el libro entero, a saber: el fracaso y liquidación de las utopías radicales, animadas durante los sesenta y setenta por la sofisticada palabrería de los intelectuales más o menos afines al estructuralismo, que impulsaron el delirio revolucionario que pareció estallar en Mayo del 68. (Aquí un respiro).

Aníbal Quevedo, el ubicuo protagonista de *El fin de la locura*, es un psicoanalista mexicano, discípulo de Erich Fromm, que por arte de birlibirloque amanece un buen día en París hecho un guiñapo, con un borroso recuerdo de su pasado pero provisto, mira qué bien, de una desahogada fortuna personal. Corre la primavera de 1968. Quevedo sale a la calle y se topa de narices con el Mayo francés. Lo que ve no parece interesarle gran cosa, pero entonces se cruza en su camino Claire Vermont, una bella y aguerrida muchacha de la que Quevedo se enamora y que lo introduce en los más activos corpúsculos de la agitación estudiantil. Claire es al mismo tiempo paciente y amante de Jacques Lacan, el célebre psicoanalista, un mal tipo, como se dejará ver enseguida cuando Quevedo comience a tratarlo y, después de someterse él mismo a varias sesiones de psicoanálisis, termine psicoanalizándolo él a su vez. A petición de Lacan, Quevedo trata también a Louis Althusser y, burla burlando, se sumerge de lleno en las intrigas de los intelectuales franceses más destacados del momento, sin dejar por ello de participar activamente en los principales foros de subversión, hasta que el jolgorio se apacigua y él mismo se cansa.

Lo que viene a continuación da apuro incluso resumirlo. Baste decir –saltándose casi todo– que, siempre tras las huellas de Claire, Quevedo viaja a Cuba primero (donde psicoanaliza nada menos que a Fidel Castro) y luego al Chile de Allende, regresa después a París y se convierte en amigo y estrecho colaborador de Foucault, pero al fallecer éste, en 1979, se resuelve por fin a volver a México, donde, convertido en un destacado intelectual, funda la revista *Tal Cual* e interviene muy activamente en la cultura y en la política de su país... Muy al final, el desvelamiento de su presunta connivencia con los círculos del poder (pues secretamente ha psicoanalizado –¡cómo no!– al presidente Salinas) termina aislando a Quevedo y precipitando su muerte, producida en extrañas circunstancias. Corre el año 1989, el de la caída del muro de Berlín, por si no lo recuerdan. (Aquí otro respiro).

¿Qué suerte de extravío ha podido conducir a Volpi a un empeño de este tipo? La cosa viene, al parecer, de bastante lejos, de su “tesis de maestría”, publicada en 1998 bajo el título *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*. Es evidente que Volpi ha aprovechado buen parte de aquel trabajo para pergueñar lo que, según sus propias palabras, pretende ser “una novela de aventuras filosófico-revolucionaria” (i) que conformaría, después de *En busca de Klingsor* (Premio Biblioteca Breve 1999), “el segundo volumen de una trilogía dedicada a retratar momentos clave del siglo

XX". Si *En busca de Klängsor* se preocupaba por "la responsabilidad moral de los científicos", dice Volpi, *El fin de la locura* "se interroga acerca de la responsabilidad política de los intelectuales". "En el fondo", añade Volpi, "lo que une a ambas es la reflexión sobre las relaciones del individuo con el poder".

Hasta aquí muy plausible todo. Pero todo se va al garete a partir del momento en que, con alegría y atrevimiento encomiables, Volpi opta esta vez por una estrategia narrativa para la que carece de las más mínimas aptitudes. El fin de la locura parece plantearse, con toda desinhibición, al modo de un cómic intelectual de filis satíricos. Pero ni la mudable e inconsistente perspectiva del narrador, ni el estilo chato y absurdamente realista en que opera, se compadecen para nada con esa traza primera, enseguida desvirtuada, además, por el ridículo sentimentalismo de los amores entre Claire y Quevedo, ya no digamos por la descabellada presunción de que lector ninguno pueda regocijarse con la insolvente y sañuda caricatura de materia tan remota, tan abtrusa, tan poco concerniente como es la peregrina y burda noción que Volpi tiene del lacanismo, o del althusserismo, o de sus sostenedores respectivos, por no hablar de la revolución y todos aquellos que la quisieron tanto.

Volpi sucumbe a todos los riesgos a los que imprudentemente se expone, demasiado confiado en su talento. El resultado es una novela que, aunque llena de intenciones críticas y humorísticas, no arranca una sola risa, y que lejos de mover a la reflexión, o a la polémica, o a la indignación, sólo produce pasmo y bostezo.

A propósito del llamado *crack* mexicano, del que Volpi sería el más caracterizado representante, unos y otros repitieron hasta la saciedad aquello de "voluntad totalizadora".

Ah, ¿pero era esto?

BIBLIOGRAFÍA

Acosta Gómez, Luis A. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, 1989, Gredos. (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, 368), pp. 323

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, Madrid 1971, Taurus, pp. 479

Angenot, Marc, et al., *Introducción. Teoría literaria*, traducción: Isabel Vericat Nuñez, México 1993, Siglo XXI (lingüística y teoría literaria), pp. 471

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México 1998. Editorial Porrúa, pp. 508

Blanco, José Joaquín. *Un chavo bien helado*. México 1990. Era, pp. 236

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona 1995, Anagrama, Colección argumentos, pp. 585

Brünner, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. Chile 1999. FCE. Col. Breviarios. pp. 250

Brushwood, John. S. *La novela mexicana (1967 – 1982)* México 1984. Editorial Grijalbo, pp. 234
–, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México 2001. Fondo de Cultura Económica, pp. 367

Carballo, Emmanuel, *Estudios sobre la novela mexicana*, México 1988, UNAM – Universidad de Colima.

Calvino, Italo. *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona 1992. Tusquets editores, pp. 266

Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*, Barcelona 1987, Paidós, pp. 279

Camp, Roderic. A. *Los intelectuales y el estado en el México del siglo XX*. México 1985. Fondo de Cultura Económica.

Campos, Julieta. *El oficio de leer*. México 1971. FCE

Castañón, Adolfo. *Arbitrario de la literatura. Paseos I*. México 1993. Vuelta, pp. 602

Courtés, Joseph. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires 1976. Hachette, pp. 139

Chávez, Castañeda Ricardo, Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México 2000. Editorial Nueva Imagen. Tomos I y II

Chevrel, Yves. “Los estudios de recepción”, en Pierre Brunel e Yves Chevrel (dirs.), *Compendio de la literatura comparada*. México 1994. Siglo XXI

- Domínguez, Michael Christopher. *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México 1999. Editorial Era, pp. 570
---, *Antología de la narrativa mexicana del s.XX*. México 1996. FCE
- Eco, Humberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona 1992. Lumen, pp. 404
---, *Lector in Fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona 1981. Lumen, pp. 330
- Fadanelli, Guillermo. *Para ella todo suena a Franck Pourcel*, México 1999. Producciones Moho.
---, *Barracuda*, México 1997. Producciones Moho.
- Fernández Christlieb, Paulina. *En el sexenio de Tlatelolco (1964 – 1970)* México 1985. Editorial Siglo XXI.
- Fokkema, Douwe, y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid 1988. Cátedra, pp. 240
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México 1969, Cuadernos de Joaquín
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid 1996. Editorial Tecnos, pp. 316
---, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona 1998. Editorial Paidós, pp. 151
---, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca 1977. Sígueme, pp. 687
- García, Canclini Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México 1999. Editorial Grijalbo, pp. 363
- Genette, Gerard. *Ficción y dicción*. Barcelona 1993, Lumen, pp. 122
- Glantz, Margo. *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*. México 1979. Universidad Veracruzana.
---, *Onda y escritura en México, jóvenes de 20 a 33*. México 1971, Siglo XXI, pp. 473
---, *Esguince de cintura*, México 1994, CONACULTA, pp. 264.
- Gordon, Samuel. *Operaciones críticas. Estudios sobre literatura latinoamericana del siglo XX*, México 2004, Ediciones hora y verde, pp.149
- Hegel, Georg Wilhelm F. *Lecciones de estética*, Buenos aires 1977, La Pleyade, pp.143
- Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria*. México 1998. Taurus – Universidad Iberoamericana (Taurusus pensamiento), pp. 463
---, *Estética de la recepción*. Madrid 1989, Visor, pp. 313
- Iser, Wolfgang, *The act of Reading. Theory of Aesthetic Response*. Baltimor – London, 1981, The John's Hopkins University (John's Hopkins Paperback)
- Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, Madrid 1981, Editorial Cátedra, pp.395
- Jauss, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Barcelona 1976, Península (Bolsillo Literatura/Ensayo 483), pp. 211
---, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Ensayos en el campo de la experiencia estética. Madrid 1992, Taurus Humanidades. Teoría y crítica literaria, pp.336
-

López de Abiada, et al. *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literaria en la España de los 90*. Madrid 2001. Verbum.

Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Ediciones ITSMO. Madrid 1978, pp. 364

Mayoral, José Antonio (comp.) *Estética de la recepción*. Madrid 1987. Arco/Libros (Biblioteca Philologica. Serie Lecturas)

Meregalli, Franco. "Sobre la recepción literaria", en *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Ámsterdam-Atlanta 1989, Rodopi (Teoría literaria, Texto y teoría 3)

Navairo, Juan Carlos. *El fin de siglo posmoderno*. Barcelona 2002. Ediciones Serbal. Serie la estrella polar.

Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo; La rebelión de las masas*. México 1985. Editorial Porrúa.

Padilla, Ignacio. *Amphitryon*. 2000. Espasa Calpe, pp. 219
---, *Si volviessen sus majestades*, México 1996. Nueva Imagen, pp. 161

Pereira, Armando. *Diccionario de literatura mexicana, Siglo XX*. México 2004. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 483

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona 1974. Editorial Seix Barral, pp, 224

Prada, Oropeza Renato, *Literatura y Realidad*, México 1999, FCE – Universidad Autónoma de Puebla – Universidad Veracruzana

Rall, Dietrich, "La teoría de la recepción: el problema de la subjetividad", Acta poética 3, 1981.
---, (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México 1987. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Sociales/Dirección General de Publicaciones. (Pensamiento social 1)

Rico, Joaquín. "La teoría de la recepción literaria", Arbor. CXVI, 445 noviembre 1983.

Ricoeur, Paul. "Mundo del texto y el mundo del lector", en *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Traducción: Agustín Neira. México 1996. Siglo XXI (Lingüística y teoría literaria)

Sánchez y Gándara, Arturo et al. *El arte editorial en la literatura científica*. México 1992. Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM-Ediciones Técnico Científicas. Secretaría General. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. Colección Biblioteca del Editor, pp. 154

Scherer, García Julio, Carlos Monsiváis. *Parte de guerra. Tlatelolco 1968. Documentos del general Marcelino García Barragán. Los hechos y la historia*. México 1999. Editorial Aguilar, pp.269

Schneider, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México 1997. Editorial Nueva Imagen, pp. 134

Schücking Levin. *El gusto literario*. México 1996, FCE, pp.94

Soler, Jordi. *Nueve Aquitania*, México, 1999. Alfaguara
---, *La corsaria*, México 1996, Editorial Grijalbo.

Todorov, Tzevan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires 1970. Siglo XXI, pp.235

Torres Vicente Francisco, *Esta narrativa mexicana*. Leega / UAM –Azcapotzalco, México

Viñas, David. Ángel Rama, Jean Franco, Jacques Leenhardt. Tulio Halperin, *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México 1981. Marcha editores, pp. 326

Vital, Alberto. *Conjeturas verosímiles*. México 1996, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas.
---, *El arriero en el Danubio*, México 1994. UNAM/IIF, pp.267

Vogt, Wolfgang. *Pensamiento y literatura de Américalatina en el S. XX*. México 1986, IES. Universidad de Guadalajara, pp.249.

Volpi, Escalante, Jorge. *La guerra de las palabras. Una historia verdadera de 1994*. México 2004. Era.
---, *El fin de la locura*. Barcelona 2003. Editorial Seix Barral (Colección Biblioteca Breve)
---, *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*. México 2000. Plaza & Janés
---, *En busca de Klingsor*, Barcelona 1999. Editorial Seix Barral (Colección Biblioteca Breve)
---, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México 1988. Era
---, *Sanar tu piel amarga*. México 1997. Nueva Imagen
---, *El temperamento melancólico*. México 1996. Nueva Imagen
---, *La paz de los sepulcros*. México 1995. Aldus
---, *Tres bosquejos del mal. Días de ira*. México 1994. Siglo XXI, 229
---, *A pesar del oscuro silencio*. México 1992. Joaquín Mortiz

BIBLIOHEMEROGRAFÍA (CRONOLÓGICA)

Alcantar Flores, Arturo. "Valores Poéticos y Políticos en Paz y Cuesta". *Excelsior*, febrero 7, 1991.

González Garduño, Beatriz. "Se entregan a la escritura con pasión de enamorado y desconfianza de artista. Cuatro jóvenes en Cuadernos de Malinalco" *El Día*, agosto 20, 1992. p. 18

Pohlenz, Ricardo. "Haciendo el amor con música". *El Nacional*. Agosto 27, 1992.

Padilla, Ignacio. "Jorge Volpi Escalante: A pesar del oscuro silencio". *Sábado, Uno más uno*. 789. Noviembre 14, 1992.

Hernández, Juan. "La literatura, no es una condena, pero tampoco salva; forma parte integral de la vida: Volpi. El Premio Plural 1990 presenta su libro *A pesar del oscuro silencio*". *Uno más uno*. Noviembre 26, 1992. p. 26

Anónimo. A pesar del oscuro silencio. *La Jornada Semanal*, noviembre 22, 1992.

Anónimo. "Lectura de libro". *Excelsior*, noviembre 29, 1992. p. 12-B

Güemes, Cesar. "Jorge Volpi y su Primera Novela. Jamás he intentado convertirme en Jorge Cuesta". *El Financiero*, diciembre 1, 1992.

Ortega, Myrna. "A pesar del oscuro silencio", *La cultura en México, ¡Siempre!*, diciembre 16 1992

Patán, Federico. "Jorge Volpi: A pesar del oscuro silencio". *Sábado, Uno más uno*, enero 2, 1993

Ambriz, S. Mary Carmen. "Cronica de un fracaso. Entrevista a Jorge Volpi". *Sábado, Uno más uno*, 799. Enero 23, 1993, p. 9

Domínguez, Christopher. "De envidia a envidia". *Vuelta*, 195, febrero 1993, pp. 40 – 41

Arroz, Eloy. "Jorge Volpi: A pesar del oscuro silencio. En el cincuentenario de Jorge Cuesta". *Sábado, Uno más uno*, febrero 6, 1993.

Paredes, Alberto. "A pesar del oscuro silencio. El fuego de Contemporáneos" *Proceso*, febrero 8, 1993, p. 59

Pérez, Luis Bernardo. "En busca de Jorge Cuesta". *Excelsior*, febrero 13, 1993.

- Trueba, Lara. José Luis. "Jorge Volpi Escalante: A pesar del oscuro silencio. Detrás del espejo". *Sábado, Uno más uno*, 806, marzo 13, 1993, p. 13
- Bolaños, Bernardo. "Ordealía a Jorge Volpi". *Revista de la UNAM*, 506- 507, marzo – abril, 1993. Págs. 54 - 55
- Guzmán, Pedro. "Jorge Volpi, pese a los críticos". *El Universal*, mayo 15, 1993.
- Valdés Medellín, Gonzalo. "A pesar del oscuro silencio, de Jorge Volpi Escalante". *El Nacional*, junio 12, 1993.
- Santiago, Francisco. "Coinciden tres 'malignos'. En el centro Cultural Arnaldo Orfila". *Reforma*, octubre 5, 1994.
- Patán, Federico. "Ignacio Padilla, Eloy Arroz, Jorge Volpi: Tres bosquejos del mal. Tres tipos de narración". *Sábado, Uno más uno*, 889, octubre 15, 1994.
- González Rodríguez, "Sergio. El mal y sus bosquejos". *El Ángel, Reforma*, octubre 23, 1994, pp. 5 - 6
- Oviedo, Armando. "Volpi, Arroz, Padilla: Tres bosquejos del mal. Tres tramas terribles". *Sábado, Uno más uno*, noviembre 5, 1994, p. 11
- Eguiluz, María del Carmen. "En busca de la maldad perdida. Tres bosquejos del mal". *El Universal*, noviembre 10, 1994.
- Fernández, Granados Jorge. "El mal, la miel y el amanuense". *La Jornada Semanal*, 286, diciembre 4, 1994, pp. 13 - 14
- Beltrán, Rosa. "Narraciones perfectas". *La Jornada Semanal*, 298, febrero 26, 1995, p. 17
- M. H. K. "Recibidos". *El Semanario Cultural, Novedades*, 122, febrero 18, 1996, p. 6
- León, Lorenzo. "Volpi, Eloy: Cadáver y poder". *El Búho, Excelsior*, abril 7, 1996. p. 7
- Ramírez Garrido, Jaime. "Los sótanos de Palacio". *Étcetera*, junio 20, 1996
- Espinosa, Jorge Luis. "Las novelas del crack, literatura sin concesiones". *Uno más uno*, junio 25, 1996.
- Castro, José Alberto. "La novísima narrativa mexicana, entre 'la generación del crack' y los individualistas sin generación" *Proceso*, 1027, junio 7, 1996, pp. 52 – 53.

Gallegos, Mercedes. "Jorge Volpi". *Suplemento Primera Fila*, julio 26, 1996, p. 18

Herrasti, Vicente F. "Jorge Volpi, *El temperamento melancólico*". *Revista de Literatura Mexicana*, vol. 7. 1996, pags. 623 – 627

Castro, José Alberto. "La obra de Cela a la vista de los escritores de varias generaciones, Mutis, Alatríste, Del Campo, Betrán, Solares y Volpi". *Proceso*, 1009, marzo 4, 1996, p. 56

Licona, Sandra. "Con cinco novelas y un manifiesto irrumpen los escritores del Grupo Crack". *La Crónica de Hoy*, agosto 5, 1996, p. 12-B

Anónimo, "Presentarán novelas *crack*, en el San Ángel". *El Nacional*, agosto 6, 1996, p. 43

Ornelas, Oscar Enrique. "Manifestantes *crack*, Volpi, Padilla y Urroz presentan libros". *El Financiero*, agosto 7, 1996, p. 59

Espinosa, Jorge Luis. "Hoy se presentan 3 novelas de la generación del Crack". *Uno más uno*, agosto 7, 1996, p. 25

Velásquez Yebra, Patricia. "Los autores del *crack* presentan sus nuevas novelas y darán a conocer su manifiesto". *El Universal*, agosto 7, 1996. p. 3

Anónimo. "Revelarán hoy manifiesto 'Crack'", *Reforma*, agosto 7, 1996. p. 15C

Domínguez Michael, Christopher. "La bronca de las generaciones". *El Ángel, Reforma*, 158, agosto 18, 1996, p. 1

Espinosa, Jorge Luis. "Silencio ante la literatura del *crack*. Jorge Volpi presenta hoy en Casa Lamm su novela *El temperamento melancólico*". *La Jornada*, octubre 16, 1996.

Mendoza Mociño, Arturo. "Bosqueja Volpi la invisibilidad del cine". *El Reforma*, octubre 18, 1996.

Patán, Federico. "Jorge Volpi: El temperamento melancólico". *Sábado, Uno más uno*, 1000, noviembre 30, 1996.

Pliego, Roberto. "El *crack* y cómo superarlo". *La Crónica de Hoy*, diciembre 2, 1996, p. 9B

De Mauleón, Hector. "Volpi, Urroz y Palou, la generación del *crack*, atacan de nuevo". *La Crónica de Hoy*, septiembre 11, 1997, p.14B

Domínguez Michael, Christopher. "Los cinco incautos", *El Ángel, Reforma*, 194, septiembre 21, 1997. p. 1

Aristides, Cesar. "Las novelas del crack o la propuesta intrascendente", *El Búho, Excélsior*, 591, enero 5, 1997, p. 2

González Rodríguez, Sergio. "Lo mejor y lo peor", *El Ángel, Reforma* 157, enero 5, 1997, p.1

Anónimo. "Novelas gemelas, propuesta narrativa". *El Financiero*, septiembre 7, 1997, p. 62

Sanchez Nettel, Guadalupe. "Sanar tu piel amarga. Cuatro novelas del crack". *Vuelta* 255, 1998, pp. 46 - 48

García Hernández, Arturo. "La crítica literaria, intercambio entre élites: Volpi", *La Jornada*, noviembre 10, 1997, p. 27

Espinosa, Jorge Luis. "Las dos décadas de la narrativa mexicana, años de textos dietéticos y de pocas propuestas literarias", *Sábado, Uno más uno*, 7209, noviembre 17, 1997.

Jiménez, Arturo. "Sembrar la disidencia en la sociedad: Volpi". *La Jornada*, 5057, octubre 2, 1998, p. 32

Anónimo. "La imaginación y el poder", *El Ángel*, octubre 11, 1998, p.1

Anónimo. "Con La imaginación y el poder. Los intelectuales y el 68, Jorge Volpi nos reconcilia con nosotros mismos: Elena Poniatowska". *La Crónica de Hoy*, octubre 28, 1998, p. 14B

Patán, Federico. "Jorge Volpi: *La imaginación y el poder*", *Sábado, Uno más uno*, 1104, noviembre 25, 1998, p. 13

Herrera, Ernesto. "Ensayo en México en 1998. De las moradas interiores a la plaza pública". *El semanario cultural de Novedades*, 871, diciembre 27, 1998, p. 3

Zurita Rivera, Úrsula. "Entre el pensamiento y la acción". *Revista Mexicana de Ciencias Sociales*. Vol. 43, número 174. 1998

García Ramírez, Fernando. "El espíritu de Tlatelolco". *Letras Libres*, enero 1, 1999, p. 69

Herrera, Ernesto. "¿Y qué hicimos de esa rebeldía? *El Semanario Cultural de Novedades*, 872, enero 3, 1999, p. 6

Palacios Goya, Cynthia. "Una ciudad como ésta, recoge el imaginario cotidiano de 13 autores" *El Universal*, 29,700, febrero 13, 1999, p.2

Anónimo, "El premio 'Biblioteca Breve' es mexicano y tiene 31 años", *El Universal*, abril 15, 1999, p. 1

Espinosa, Jorge Luis. "El narrador mexicano Jorge Volpi, premiado en España por su novela *En busca de Klingsor*", *Uno más uno*, 7715, abril 15, 1999, p.31

Rosales y Zamora, Patricia. "Jorge Volpi ganó el Premio Hispano Biblioteca Breve", *Excélsior*, abril 15, 1999, p.6

- Licona, Sandra. "Jorge Volpi se convirtió en el tercer mexicano que recibe el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral", *La Crónica de Hoy*, 1019, abril 15, 1999, p. 12B
- Güemes, Cesar. "Obtener el Biblioteca Breve/Seix Barral me devolvió a mis orígenes". *La Jornada*, 5249, abril 15, 1999, p.25
- Ornelas, Oscar Enrique. "Se entrega por primera vez en 27 años. Jorge Volpi, Premio Biblioteca Breve". *El Financiero*, abril 15, 1999
- Rubio, Carlos. "Galardonan a Jorge Volpi con premio español". *Reforma*, abril 19, 1999, p.1C
- Gámez, Silvia Isabel. "Ante la crítica". *Reforma*, abril 19, 1999, p.1
- Padilla, Ignacio, "La venganza del zorro", *Sábado, Uno más uno*, 1125, abril 24, 1999.
- Patán, Federico. "El Biblioteca Breve para Jorge Volpi". *Sábado, Uno más uno*, 1125, abril 24, 1999.
- Anónimo, "Jorge Volpi presenta en España su novela *En busca de Klingsor*, ganadora del premio Biblioteca Breve", *La Crónica de Hoy*, abril 27, 1999, p. 12B
- Urroz, Eloy. "*En busca de Klingsor* (El nuevo coloso), de Jorge Volpi / I", *Sábado, Uno más uno*, 1126, abril 30, 1999, p.2
- Martínez – Zalce, Patricia. "*La imaginación y el poder*", *El Cotidiano*, 95, mayo – junio, 1999.
- Hernández, Jaime. "La reivindicación del crack", *Arena, Excelsior*, mayor 9, 1999, p.6
- Urroz, Eloy. "*En busca de Klingsor* (El nuevo coloso) / II", *Sábado, Uno más uno*, mayo 15, 1999, p.4
- Urroz, Eloy. "*En busca de Klingsor* (El nuevo coloso) / III", *Sábado, Uno más uno*, mayo 29, 1999, p.5
- Padilla, Ignacio. "Volpiana, una vez más", *Sábado, Uno más uno*, 1130, mayo 29, 1999, p.7
- Urroz, Eloy. "*En busca de Klingsor* (El nuevo coloso) / IV", *Sábado, Uno más uno*, junio 5, 1999, p.5
- Fadanelli, Guillermo. "Padilla y Urroz, exegetas del nuevo Cristo/Volpi". *Sábado, Uno más uno*, junio 5, 1999, p.5
- Urroz, Eloy. "*En busca de Klingsor* (El nuevo coloso) / V", *Sábado, Uno más uno*, junio 5, 1999, p.5
- Urroz, Eloy. "*En busca de Klingsor* (El nuevo coloso) / VI", *Sábado, Uno más uno*, junio 12, 1999, p.5
- Urroz, Eloy. "La azarosa relatividad del mal". *La Jornada Semanal*, 222, junio 13, 1999, p.2

Posadas, Claudia. "En busca de Klingsor", *Arena, Excelsior*, junio 13, 1999, p. 13

Ramos, Rodríguez, Jacqueline. "1994, año de Incertidumbre nacional por excelencia", *Excelsior*, 29902, junio 18, 1999, p. 1C

Jiménez, Arturo. "En busca de Klingsor, una historia de la incertidumbre. Volpi participará con escritores en la mesa sobre el sentido actual de la novela". *La Jornada*, 5312, junio 18, 1999, p. 37

Licona, Sandra. "En busca de Klingsor de Jorge Volpi, novela de ciencia, amores y traiciones". *La Crónica de Hoy*, junio 18, 1999, p. 13B

Vega, Verónica. "Ansiamos verdades absolutas ante la falta de certezas". *Uno más uno*, junio 18, 1999, p. 33

Urroz, Eloy. "En busca de Klingsor (El nuevo coloso) / VII", *Sábado, Uno más uno*, junio 19, 1999, p.5

Domínguez Michael, Christopher. "Volpi o el horror al vacío", *El Ángel, Reforma*, 284, julio 4, 1999, p. 3

Samperio, Guillermo. "Volpi", *El Financiero*, julio 9, 1999, p. 61

Castillero, Sivia Eugenia. "La significación de la incertidumbre", *La Jornada Semanal*, 229, julio 25, 1999, p. 14

Palacios Goya, Cynthia. "La novela ni murió ni morirá. Siete nuevas voces en la presentación de Volpi", *El Universal*, 29 891, junio 25, 1999, p. 1

Taibo I, Paco Ignacio. "Las nuevas voces", *El Universal*, junio 25, 1999, p. 1

Urroz, Eloy. "En busca de Klingsor (El nuevo coloso) / VIII", *Sábado, Uno más uno*, junio 26, 1999, p.5

Aguilar, José Antonio. "Jorge Volpi, La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968, México Era, 1998, 455 p.", *Revista Política y Gobierno*. Julio – diciembre, 1999, p. 567

Jiménez Trejo, Pilar. "Tras las verdad", *El Ángel, Reforma*, julio 4, 1999, p. 1

Jiménez Trejo, Pilar, "Ruptura y tradición", *El Ángel, Reforma*, julio 25, 1999, p. 5

Munguía Espitia, Jorge. "Honor correspondido", *Proceso*, 25 de julio 1999, p. 68

Granados Salinas, Tomás. "Contraejemplos. En busca de Klingsor", *El Ángel, Reforma*, agosto 1, 1999, p. 8

Juárez, Ariana. "La ciencia y el mal", *Etcétera*, agosto 26, 1999, p.30

Fuentes, Carlos. "Encontrando a Volpi", *Reforma*, septiembre 27, 1999, p. 14 A

Tapia, Andrés. "Logra Volpi buena venta", *Reforma*, octubre 16, 1999, p. 1

Martínez, Santajuana. "Jorge Volpi: 'En México todavía se piensa que lo que uno gana hay que restárselo a otros'", *Proceso*, octubre 31, 1999, p. 76

Hacyan, Shahan. "De físicos, novelistas y nazis", *Reforma*, noviembre 4, 1999.

Maceda, Elda. "Obligación de creadores acotar la política cultural, señala Volpi", *El Universal*, noviembre 12, 1999

Bespropany, Jaime. "Cartas a la cultura. Critican artículo de Shahan Hacyan". *Reforma*, noviembre 12, 1999, p. 2 C

De Mauleón, Héctor. "El mercado es la única posibilidad de que un libro tenga lectores: Jorge Volpi", *La Crónica de Hoy*, noviembre 30, 1999, p. 13B

Castro, Alberto. "Tras el éxito de Volpi, se discute en la FIL la promoción literaria mexicana en el exterior", *Proceso*, diciembre 5, 1999, p. 56

González Rodríguez, Sergio. "El éxito de Volpi", *El Ángel, Reforma*, diciembre 12, 1999, p. 1

Tello Díaz, Carlos. "El misterio de Klingsor", *Nexos*, 264, diciembre 1999, p. 89

Palacios Goya, Cynthia. "El éxito no cambió mi escritura ni planes: Volpi", *El Universal*, enero 11, 2000, p. F1

Juandiego, Yazmín. "Comenzará Volpi nueva novela", *Reforma*, enero 12, 2000, p. 2C

Gómez Estrada, Grissel. "La otra novela", *Sábado, Uno más uno*, febrero 5, 2000, p. 13

Peralta, Braulio. "PD". *El Universal*, febrero 14, 2000, p. F3

Anderson, DJ. "The novels of Jorge Volpi and the possibility of knowledge", *Studies in the Literary imagination*. 33, 1, Spring 2000. p. 1 – 20 (Edición monográfica dedicada al tema Borders and identities in the mexican novel. University of Kansas, Lawrence, KS 66045 USA)

Garduño, Eugenia. "Los narradores ante el nuevo milenio. Concluyó el ciclo dedicado a escritores nacidos en los años 60", *La Crónica de Hoy*, junio 3, 2000, p.13 B

Islas, Héctor. "Carlos Fuentes. El poder y la gloria". *Arena, Excélsior*, junio 4, 2000, p. 6

Dávalos, Patricia E. "Jorge Volpi escribe la película sobre la muerte de Colosio", *La Crónica de Hoy*, septiembre 11, 2000, p. 16B

Anónimo. "Reeditan obras de Jorge Volpi, Ignacio Padilla y otros autores del Crack". *La Crónica de Hoy*, octubre 7, 2000, p. 13 B

Contreras, Gabriel. "Arrasan en Barcelona", *Reforma*, octubre 11, 2000, p. 3C

Rubio, Carlos. "Llega el 'Crack' a España. Reivindican una literatura 'especulativa'", *Reforma*, octubre 11, 2000, p. 3C

Cruz López, Teresa. "El crack a la conquista de España", *Arena, Excelsior*, octubre 22, 2000, p. 10

Volpi, Jorge. "La crítica ante el boom mexicano". *Excelsior*, octubre 25, 2000, p. 1

Palacios Goya, Cynthia. "El crack ha logrado invadir España con su literatura", *El Universal*, diciembre 27, 2000, p. F 3

Cortés Bendaña, María de Lourdes. "En busca de Volpi", *Hispanérica*. 29, 87, diciembre 2000. págs. 137 - 141

Anónimo, "Plon, de Francia publicará la novela *En busca de Klingsor*, de Volpi", *Uno más uno*, febrero 28, 2001, p. 33

Delgado, Mónica. "Presentan en París '*En busca de Klingsor*'". *Reforma*, mayo 14, 2001, p. 2 C

Ruiz Abreu, Alvaro. "Mapa mínimo de nuestras letras", *Nexos*, 282, junio 2001, pag, 85

DPA. "Creciente Preocupación de Escritores Mexicanos por la Historia Europea", *Excelsior*, junio 5, 2001, p. 4

Balza, José. "La libertad del narrador", *Revista de la UNAM*, junio – julio, 2001, p. 83

López de Abiada, José Manuel. "Entre los meandros de la memoria y el dilema fáustico. Entrevista con Jorge Volpi", *Iberoamericana*, diciembre 4, 2001, págs. 149 - 154

DPA. "Creciente preocupación de Escritores Mexicanos por la historia europea", *Excelsior*, junio 5, 2001, p.4

Andreas Kurz, "La literatura mexicana contemporánea, entre regionalismo y cosmopolitismo", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 21, Octubre – diciembre 2003, p. 17

Ricardo Sevilla, "Diálogo entre un novelista y un resentido", *Arena, Excelsior* 30737, octubre 7, 2001, p.15

Jorge Luis Espinosa, "En Busca de Volpi", *Milenio* 1207, abril 21, 2003, p.33

Paco Ignacio Taibo I, "Volpi: más dura será la caída", *El Universal* 31.227, abril 23 de 2003, p. F- 3

Anamari Gomís. "La irreverencia de la revolución", *Posdata*, septiembre 6, 2003, p.12

Tzvetan Todorov, "Viaje en la crítica americana", *Letra*, 4, 1987, p. 12

Christopher Domínguez Michael, "La patología de la Recepción", *Letras Libres*, Marzo 2004, p.25