

Universidad Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

La Doble causa del silencio:

**Un estudio sobre la “otredad” en la
novela *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

ANGÉLICA PAULINA MARTÍNEZ CAMACHO

ASESORA: ANAMARI GOMIS INIESTA

Mexico D. F.

Septiembre 2009



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.

Índice

I. Introducción.....	3-7
II. Contexto biográfico.....	7-12
III. Capítulo 1: La escritura: un método para convertirse en otro.....	14-66
Tema 1: La obsesión de la escritura o el placer de convertirse en otro.....	14-23
Tema 2: La dualidad de la escritura: el creador y la criatura (una explicación esquizofrénica de la novela).....	24-65
a) La fisiología del escritor.....	24-28
b) El creador y la criatura.....	28-34
c) El carnaval y la embriaguez dionisiaca de la creación novelística.....	34-66
IV. Capítulo 2: <u>El espejo</u> : la imagen doble del silencio.....	67-227
Tema 1: El espejo sin orillas o la imaginación deformante.....	67-82
Tema 2: <i>Speculum mundi: A pesar del oscuro silencio y El Canto a un Dios mineral</i> . El espejo roto de dos alquimistas.....	82-107
a) Primera etapa de la Obra: La Nigredo o La seña de una mano.....	107-161
b) Segunda etapa de la Obra: La Albedo o Vasto depósito de breves vidas.....	161-197
1) La alquimia de la escritura o porque la novela es un animal esférico.....	170-182
2) El arte de la novela: Compositum de compositis (El compuesto de los compuestos).....	182-197
c) Tercera etapa de la Obra: La Rubedo o El sabor que destila la tiniebla.....	197-200
1) El magisterio de Jorge Volpi.....	200-212
Tema 3: El sentido inverso de la escritura. El retorno del reflejo literario de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Salvador Elizondo y Roman Polansky.....	212-214
1) El Doble.....	214-228
V. Conclusiones.....	229-233
VI. Bibliografía.....	233-241

Introducción

La primera vez que tuve contacto con la literatura de la llamada Generación del Crack, creada en 1994 por un pequeño grupo de jóvenes escritores mexicanos nacidos en los sesenta, fue por medio de la novela *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi, que en su origen fue publicada por la editorial Joaquín Mortiz en agosto de 1992, pero mi conocimiento de dicha obra se llevaría a cabo trece años después de su aparición en el mundo literario. Inicialmente me había interesado en su lectura porque su autor desentrañaba el “oscuro misterio” de la vida, de la muerte, de las pasiones y de las obsesiones de quien fuera uno de los integrantes de aquella otra célebre generación de poetas, dramaturgos, ensayistas, articulistas, críticos y en ocasiones también novelistas, denominada los “Contemporáneos”, me refiero a Jorge Cuesta, “el más triste y el último de los alquimistas”, uno de los hombres más sabios de todas las épocas, dotado de una genialidad inigualable y de una lucidez extraordinaria, porque la lucidez no siempre se encuentra en la razón, a veces también se lleva en la embriaguez del corazón.

Pero más tarde, después de terminar de leer la última página de la novela, descubrí que existían otras causas por las que había quedado prendada al texto. Enseguida comprendí que la intención de Jorge Volpi no había sido escribir una biografía de Jorge Cuesta (al menos no una biografía tradicional y monótona en la que se tienen que seguir reglas y métodos, eso es lo que menos busca hacer este autor), lo que había hecho realmente con su pluma era diseccionar meticulosamente, no sólo la razón enferma del autor veracruzano, sino su propia razón escindida. Por medio de la escritura, no sólo descubría los demonios que Cuesta llevaba dentro y que a lo largo de su vida le habían carcomido el alma y las entrañas, sino que al mismo tiempo descubría los propios demonios que lo habían orillado a escribir una novela sobre un poeta esquizofrénico que se había emasculado tras una terrible crisis originada por su enfermedad mental, que había sido internado en un sanatorio psiquiátrico y que por exceso de razón –y no de locura como muchos creen- se había sumido en el más profundo de los abismos que puede habitar y penetrar en el ser humano: La soledad, el silencio y el suicidio.

Pero, ¿por qué escribir sobre el dolor, la angustia, sobre la melancolía y sobre el vacío que deja la ausencia del propio ser y la ausencia del otro? ¿Por qué gastar litros y litros de tinta –y de sangre, porque la escritura finalmente siempre llevara mezclados unas pocas gotas de lágrimas y de sangre- para describir el proceso de transformación y aniquilamiento que sufrió el poeta a lo largo de su vida? Simplemente porque la sombría y abrumadora imagen de Jorge Cuesta, causa una gran fascinación en el escritor del Crack, porque su enigma y su inteligencia (no infectada ni contaminada de su enfermedad mental) y sus actos siguen transgrediendo y traspasando las leyes del Tiempo, de Dios, de lo moral, de la naturaleza y del arte. Porque de alguna forma Jorge Cuesta es el oscuro hermano gemelo de Jorge Volpi. Porque ambos son dominados por las mismas sombras literarias: Nietzsche y Dostoievski. Porque los dos son poseedores de las mismas ambiciones científicas y de las mismas preocupaciones nacionales y políticas. Porque se llamaba Jorge como él y su vida le duele y le obsesiona dos veces: “Se llama Jorge como yo, y por eso su vida me duele dos veces”.¹

Con esta aseveración, que se repite como un estribillo a lo largo del texto, da inicio a su novela. Es así como después de releer una y otra vez *A pesar del oscuro silencio*, comprendí que dicha novela poseía una devastadora carga de melancolía y que como muy acertadamente sentenciaba al principio, la vida de Cuesta y la del personaje perseguidor de su vida y de su obra, llamado también “Jorge”, podía dolernos dos veces a cualquiera de los que somos poseedores de un temperamento melancólico, ese mismo que tiende a contagiarse del sabor de lo sublime, de la belleza del arte y de la espiritualidad y la esencia del lenguaje (ya sea visual: la pintura, la cinematografía, la fotografía; ya sea corporal: el teatro o el lenguaje escrito); pero también entendí que en esas breves páginas se encerraban todas mis obsesiones literarias, cinematográficas y filosóficas (como los demonios de Volpi y de Cuesta encerrados en sus frágiles cuerpos), yo, al igual que Volpi era “una perseguidora de sombras”, una detective de vidas dobles, de *doppelgängers*, de alter egos y de reflejos incrustados en la conciencia.

Comencé a desmenuzar letra a letra toda su obra novelística y para mi satisfacción en todas esas páginas estaba estratégicamente trazado un camino muy amplio hacia la teoría

¹ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 11

del Doble. Entonces por orden cronológico (aunque es preciso aclarar que en este estudio el orden cronológico o el orden textual, es lo que menos importa, pues más adelante, todos los elementos serán debidamente mezclados, como todo buen alquimista lo haría, tomando en cuenta que lo que busco al realizar esta investigación es restablecer los contrarios o reunir las piezas separadas que nos alejan de nuestra verdadera naturaleza: La dualidad), por ello es que leí minuciosamente las novelas *Días de ira* (1994), *La paz de los sepulcros* (1995), *El temperamento melancólico* (1996), *Sanar tu piel amarga* (1997), *En busca de Klingsor* (1999), *El juego del apocalipsis* (2001), *El fin de la locura* (2003) y *No será la tierra* (2006).

Al finalizar mis lecturas, emprendí una nueva tarea y realicé un itinerario de viaje hacia el camino que me conduciría a la búsqueda y el encuentro final con el fenómeno del “Doble” en el texto de Volpi, lo hice de la misma forma que él había llevado a cabo su ardua y prolífica investigación comenzada a mediados de 1989, acerca del temperamento de Jorge Cuesta, de su rigor alquímico, de su atormentada vida, de las razones trágicas de su locura, de su siniestra y fatídica muerte, pero principalmente de su obra maestra, el *Canto a un dios mineral*. El primer resultado de su investigación fue el ensayo titulado El magisterio de Jorge Cuesta, que recibe el Premio Latinoamericano Plural de ensayo 1990, el cual fue publicado en 1991 en la revista que lleva el mismo nombre que el premio otorgado, yo me dediqué obstinadamente a hurgar y a hacer una radiografía de la “otredad” que sus dos personalidades destilaban, de los elementos químicos y literarios que los igualaban y que lentamente comenzaba a fusionarse tras realizar mi investigación y –no se olvide- mi obsesiva búsqueda por reunir los contrarios, por reintegrar las piezas separadas. Ese es el objetivo de esta tesis: Encontrar -igual que como se resuelve un crimen- cualquier indicio, huella, rastro o prueba de “otredad” que exista en la novela, en el autor y en los seres dobles, andróginos y sombras abigarradas. Además mi intención es relacionar y comparar el texto del escritor del Crack con los otros autores afines a su pensamiento y a su obra, para ofrecer a quienes lean este trabajo, un acercamiento y una visión lo más completa posible de lo que significa el tema del Doble tanto en la novelística de Jorge Volpi como en el arte (la literatura, la cinematografía, etc.) y en la vida misma.

Las premisas son muy claras: Todos vivimos dos o muchas vidas al mismo tiempo y en el mismo espacio existencial. Todos somos uno y muchos seres a la vez, reunidos en el mismo cuerpo, así como Volpi ha sido una y muchas personas en el mismo espacio y en el mismo tiempo, en su vida se han fusionado varias personalidades, porque no sólo se ha conformado con la Literatura, a lo largo de su corta vida ha desempeñado numerosos cargos y oficios tanto en el gobierno como en el ámbito cultural y literario, así como estudió Derecho, ha sido redactor en suplementos y revistas culturales, también ha viajado a varios países del mundo donde ha realizado sus estudios de doctorado o ha sido becario. De igual forma, en su tiempo Jorge Cuesta no sólo se había sentido atraído por la literatura, pues una de sus más grandes y frenéticas pasiones fue la química, también fue fundador de una revista y colaboró en numerosas publicaciones en periódicos. Es indudable que en ambos escritores exista un diálogo, una comunión intrínseca a pesar de que cada uno pertenece a épocas diferentes, pues cuando Jorge Cuesta decidió suicidarse colgándose de la cabecera de su cama en un manicomio de Tlalpan, Jorge Volpi ni siquiera había nacido, pero quizá años después la personalidad y la identidad única del poeta cordobés reencarnaría en ese “otro Jorge”.

Pero, ¿quién es en realidad Jorge Volpi?, ¿Un novelista, un ensayista, un escritor de artículos políticos y literarios, un “perseguidor de sombras”, un creador de ficciones, un poseedor de realidades, o es todo al mismo tiempo? ¿Quién es, entonces, Jorge Cuesta, es el químico, el poeta, el esquizofrénico, el suicida, el andrógino? ¿Son ambos una misma persona dividida en dos cuerpos? ¿O simplemente la voz narrativa de Volpi es el eco de la de Cuesta y sus ideales, su sabiduría y su inteligencia son una continuación del poeta? ¿Quién es el oscuro hermano gemelo del otro? ¿Quién es el *doppelgänger*, el doble? ¿Quién de los dos es el otro, la sombra, el perseguidor? ¿Cuál es la otra causa del silencio? ¿Qué es la otredad en *A pesar del oscuro silencio*? Las siguientes páginas pretenden resolver estas interrogantes e indagar en las conciencias de estos seres dobles, cuya inteligencia y genialidad palpita en ambos como en un mismo corazón y en un mismo cerebro. Todo tendrá que ser restablecido como en una operación quirúrgica donde los instrumentos de disección no son más que la pluma y las obras de los autores, sólo de esta forma las partes divididas volverán a su origen, al encuentro perpetuo con el *otro*, para finalmente saturar los pliegues de ambos intelectos y así conseguir su eterno amalgamamiento,

la perfección del círculo, de la totalidad. Siempre he creído en esto de los dobles, así que por medio de esta tesis me propongo comprobar su existencia.

Contexto biográfico o Vasto depósito de dos frágiles vidas

Escribir una biografía es una tarea ardua y difícil, ya que no siempre los datos reunidos son totalmente verdaderos, en ocasiones las fechas o los nombres de lugares y de personas pueden ser erróneos. Es por eso que en una biografía no necesariamente se encuentren los sucesos que ocurrieron en realidad. A continuación reúno biográficamente las vidas reales del escritor Jorge Volpi y del que será su personaje novelístico Jorge Cuesta, con intención, primeramente, de bifurcar la realidad de la ficción narrativa, para después teniendo claros los dos planos (realidad y ficción) volver a mezclar –como lo ha hecho Volpi- ambos elementos.

Jorge Cuesta

Jorge Mateo Cuesta Porte-Petit, nació el 21 de septiembre de 1903 en Córdoba, Veracruz y fue bautizado en la Parroquia de la Purísima, en Córdoba el 1 de diciembre de ese mismo año. Su padre un hombre rígido y costumbres moralistas, Néstor Cuesta Ruíz, era descendiente de españoles, nació en 1872 en la ranchería Madereros, a orillas del Río Blanco, Veracruz. Su madre, Nathalié Porte-Petit Trubel, nació el 6 de octubre de 1876, en Minatitlán, Veracruz, hija del francés Jean Porte-Petit y de Filoméne Trubel. En 1905, a la edad de un año y medio, Jorge sufrió un accidente, cuando su niñera por descuido lo dejó caer y su cabeza se golpeó contra un mueble, causándole una lesión en el párpado izquierdo que años más tarde se convertiría en un tumor que probablemente sea una de las tantas causas que despertarían su locura. El 9 de mayo de 1905, nace su hermano Néstor Gregorio Cuesta Porte-Petit. En 1906, nace su segundo hermano Juan Elpidio Cuesta Porte-Petit. El 12 de mayo de 1909, nace Víctor Gregorio Cuesta Porte-Petit. En ese mismo año Jorge ingresa a la escuela privada Unión, donde realizaría sus estudios primarios hasta cursar el tercer grado. En 1911, el 12 de junio, nace otro de sus hermanos, Gustavo Juan Porte-Petit.

En 1912 acude a la escuela pública América, donde concluyó sus estudios de primaria. Ese mismo año se sometió a una operación quirúrgica en el párpado izquierdo, debido al accidente que había sufrido de niño y por esta razón toda su vida tuvo ese párpado más bajo que el otro, a causa de esto sus amigos lo llamaron “El conde de Mirachueco”. El 23 de diciembre de ese año, muere su hermano Gustavo Juan Cuesta, cuando contaba con apenas un año y medio de vida. Al año siguiente, el 26 de octubre de 1913, nació en Córdoba, quien sería uno de los personajes y de los amores más entrañables de su vida, su hermana Natalia Virginia Flora Cuesta Porte-Petit. En 1915, el 13 de diciembre, muere otro de sus hermanos, Juan Elpidio Cuesta. Del año 1916 al año de 1918 estudia en la escuela secundaria Córdoba. El 15 de febrero de 1917 nace en Córdoba el último de sus hermanos. Juan Gustavo del Corazón de Jesús Cuesta. De 1919 a 1921, realiza sus estudios de preparatoria en Córdoba.

En diciembre de 1921 viaja a la ciudad de México con la intención de estudiar en la Escuela de Ciencias Químicas (hoy Facultad de Química) de la UNAM. Del año de 1921 a 1925 estudia la carrera de Ciencias Químicas, pero no presenta la tesis que habría de otorgarle el título de ingeniero químico. En 1923 conoce a uno de sus más grandes amigos, Gilberto Owen. Poco después de este encuentro, estos dos jóvenes son descubiertos por Xavier Villaurrutia quien los introduce en el mundo literario y cultural de la época. En julio de 1924 aparece su primera publicación literaria, se trata del cuento titulado *La resurrección de Don Jacinto*. En 1925 aparecen sus primeros artículos críticos: La Santa Juana de Shaw, que aparece en la revista *Antorcha* y Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza en la *Revista de Revistas*. En 1926 conoce a Guadalupe Marín, quien estuvo casada con el pintor guanajuatense Diego Rivera y que tiempo después se casaría con Cuesta, dándole un hijo. Su encuentro con ella se dio por primera vez cuando fue llevado por Villaurrutia y Novo a casa de los Rivera Marín donde se realizaban tertulias semanales a las que Cuesta comienza a asistir asiduamente. En marzo de 1926 trabaja como técnico de laboratorio en el ingenio azucarero “El Potrero”, en Córdoba. A finales de estos años abandona el empleo por una supuesta enfermedad y vuelve a la ciudad de México. En 1927, gracias a Bernardo Gastélum trabaja en el Consejo de Salubridad, con el puesto de agente de Segunda de la Inspección de la Policía Sanitaria. En noviembre de 1927, Cuesta ya se encuentra enamorado de Lupe Marín, quien se ha separado de Diego Rivera y vislumbra la

posibilidad de casarse con Cuesta, a pesar de que ella es siete años mayor que él. En ese mismo año se incorpora a la revista *Ulises*. En 1928 comienza a padecer dolores de cabeza y advierte a Lupe Marín que a los treinta y cinco años se volverá loco. En ese mismo año se hizo responsable de la edición de la *Antología de la poesía mexicana moderna*. El 26 de febrero de 1928 viaja a París, enviado por su padre para alejarlo de Lupe Marín. Hace escalas en La Habana y Londres. Llega a París en junio, se aloja en el Hotel Suez, en el bulevar Saint-Michel, y esta parte de su vida es fundamental para la creación de la novela de Volpi, ya que al estar ausente de su patria y de sus seres queridos, principalmente de su hermana, en su estancia en Europa le manda un telegrama a Natalia donde escribe aquella frase que da título a la novela de Volpi “Estás presente, querida hermana, a pesar del oscuro silencio”. Ahí conoce a André Bretón, a Robert Desnos y a Paul Eluard, también frecuenta a algunos intelectuales mexicanos que se encuentran en París: Carlos Pellicer, Samuel Ramos y Agustín Lazo.

En agosto regresa a México para enseguida casarse con Lupe Marín y trabaja en la hacienda El Potrero. Regresa a la capital en enero y el 13 de marzo de 1930 a las 23:40 horas nace su único hijo, Lucio Antonio. En 1932 desaparece la revista *Contemporáneos* y funda *Examen*. En los meses de octubre y noviembre de ese mismo año se separa de Guadalupe Marín. Entre 1932 y 1935, serán los años en los que se consolide como escritor. En 1934 se dedica a dar clases en la Facultad de Ciencias Químicas de la UNAM. Y es en ese mismo año cuando comienza a experimentar con enzimas y cuando quizá comienzan a asomarse los primeros indicios de su locura. En 1938 comienza la escritura del *Canto a un dios mineral*. En 1939 comienza a ser tratado por el médico español Gonzalo Rodríguez Lafora, que en octubre del año anterior había llegado a México escapando de la persecución franquista. El 1 de abril de 1940 aparece su última publicación estando vivo. En ese mismo año sufre de delirio de persecución y es internado por primera vez en un hospital psiquiátrico, en el Manicomio General de La Castañeda en Mixcoac. El 5 de enero de 1941 muere su madre Nathalié Porte-Petit mientras él se encontraba internado en La Castañeda. De mayo a la mitad de julio de 1941 ocurre un segundo internamiento en una institución psiquiátrica. En ese mismo año antes de un tercer internamiento, se clavó un instrumento punzante en los testículos en su casa de San Ángel, fue llevado a un hospital donde le detuvieron la hemorragia y le realizaron la ablación de los testículos. En abril de 1942 es

internado nuevamente en un hospital psiquiátrico. A finales de julio y principios de agosto es internado por última vez, esta vez en el hospital del doctor Lavista en Tlalpan, el psiquiatra que lo taró fue el doctor Manuel Guevara Oropeza, aunque quien verdaderamente dio las órdenes de su internamiento fue el doctor Rodríguez Lafora, en contra de la voluntad del propio Cuesta. Antes de ser internado permaneció durante mucho tiempo en la misma posición: hincado y con los brazos en cruz, después escribió una plegaria. Algunos investigadores y biógrafos del poeta afirman que ese mismo día, antes de ser conducido por unos enfermeros al hospital psiquiátrico, escribió las tres últimas estrofas de su poema *Canto a un dios mineral*. El 13 de agosto de 1942, después de ser internado en el Sanatorio del doctor Rafael Lafora, se colgó de los barrotes de su cama con una sábana y muere a las 3:25 de la madrugada. Fue sepultado en el Panteón Francés de La Piedad.

Jorge Volpi

Jorge Luis Volpi Escalante nació en el Hospital de Lourdes de la ciudad de México a las veinte horas del 10 de julio de 1968. Sus padres son Jorge Luis Volpi Solís, de profesión médico y su madre Gladys Escalante. Su infancia fue la de un niño solitario, alejado de los juegos debido al asma que padecía, por esta causa su relación con el arte, con la música y especialmente con la literatura tiene origen desde su más temprana edad. Volpi estudia la primaria y la secundaria en el Instituto México, escuela dirigida por maristas, más tarde a finales de 1983, al concluir la secundaria ingresará automáticamente al Centro Universitario México, donde realiza sus estudios de preparatoria y al igual que en las otras dos instituciones su desempeño intelectual es el de un genio, graduándose con un promedio excelente de diez. Entre los años de 1985 y 1986, durante la preparatoria, decide participar en un concurso de cuento que organizaba anualmente el Centro Universitario México, *La virgen y la serpiente* es el título del texto con el que concursó obteniendo un tercer lugar, ya que el primer lugar se lo llevaría Ignacio Padilla, y es así como Volpi conoce a uno de los integrantes de lo que más tarde será la Generación del Crack. Más adelante, en el mismo lugar se relaciona con Eloy Urroz y a partir de ese momento los tres jóvenes escritores se reúnen para entablar pláticas sobre literatura. Y a pesar de que Volpi siempre se ha atraído por la filosofía y la literatura, optó por estudiar Derecho en la UNAM e ingresa a la carrera

en septiembre de 1987 y la concluya cinco años más tarde. En 1989 obtiene la beca “Salvador Novo” del Centro Mexicano de Escritores INBA-Colmex, con el auspicio de esta beca comienza a escribir su novela inédita acerca de Zapata. A mediados de 1989, da inicio a su investigación sobre Jorge Cuesta, pero principalmente sobre el *Canto a un dios mineral*, del cual ahondara en el ensayo El magisterio de Jorge Cuesta con el que obtiene el Premio Latinoamericano Plural de Ensayo en 1990.

En ese mismo año desempeña su primer trabajo en el gobierno como asesor del Coordinador General Jurídico del Distrito Federal, también en 1990 trabaja como jefe de redacción en el suplemento cultural del periódico *El Nacional*, invitado por Gerardo Laveaga. Al mismo tiempo, Fernando Pérez Correa, lo invita a hacerse cargo de su revista *Contexto*. Entre los años 1987-1992 comienza a participar en el periódico semanal *Punto*, como reseñista cultural y literario. En 1991 obtiene la beca del Centro Mexicano de escritores, por el proyecto de su novela sobre Jorge Cuesta. Ese mismo año es jefe del departamento de la Dirección General de Relaciones Institucionales del Distrito Federal, cargo que dejara en 1992 y de ese año hasta 1994 es nombrado Secretario de acuerdos del Procurador General de Justicia del Distrito Federal.

En agosto de 1992 es publicada *A pesar del oscuro silencio*. En 1993 Volpi comienza a colaborar con Ignacio Solares en La Cultura de México de revista semanal Siempre. A mediados de 1994, publicó *Días de ira*, novela que aparece junto con otras novelas de sus compañeros y amigos del Crack, Eloy Urroz e Ignacio Padilla bajo el título de *Tres bosquejos del mal*. Después de la aparición de esta novela, la idea de crear un grupo generacional comienza a condensarse, hasta ese momento, el llamado grupo o Generación del Crack lo conforman: Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y más tarde se unirá a ellos Ricardo Chávez Castañeda. De esa manera, los cinco integrantes escriben el Manifiesto Crack. En noviembre de 1995, Volpi publica *La paz de los sepulcros*. Y al año siguiente aparece *El temperamento melancólico*. En ese mismo año, viaja a España, a la Universidad de Salamanca en donde realiza el doctorado en Filología Hispánica hasta el año de 1994.

En 1997 presenta su novela *Sanar tu piel amarga*, relato que parodia a *Herir tu fiera carne* de Eloy Urroz. En 1998 aparece *La imaginación y el poder. Una historia intelectual*

de 1968. En 1999 su novela *En busca de Klingsor*, elaborada desde 1996, recibe en España el premio “Biblioteca Breve” de la editorial Seix Barral. Además obtuvo los premios Deur Océans y Ginzane y el de mejor traducción internacional al ser publicada en diecinueve idiomas. En los primeros meses del año 2000, fue profesor visitante en la Universidad de Emory, en Atlanta Georgia y en julio fue invitado a la Duke University, Tulane University, la University of California, Los Ángeles, Cornell University, Yale University para dar conferencias sobre su obra. En 2001 aparece su novela *El juego del Apocalipsis*. En 2003, publica *El fin de la locura*. Alrededor de estas fechas realiza el cargo de agregado cultural de la Embajada de México en París, Francia. En 2006 da a conocer, junto con la periodista Denise Dresser el ensayo satírico *México: lo que todo ciudadano quisiera (no) saber de su patria*. En septiembre de este mismo año publica su última novela hasta el momento, editada por Alfaguara y que lleva el título de *No será la tierra*. Así mismo fue becario de la Fundación John S. Guggenheim y actualmente es miembro del Sistema nacional de creadores de México, al mismo tiempo que es director del canal cultural 22.

“Nunca creí en esto de los dobles, así que es hora de comprobarlo”.

Volpi

I. La Escritura: Un método para convertirse en otro

<<...por momentos, por casualidad,

dos vidas comenzaron a enredarse>>.

<<¿Cómo se cruzaron [...] nuestras vidas paralelas?>>.

Jorge Volpi

<<Decir nos conduce al fondo del silencio:

Un abismo habitado de deseos>>.

Alberto Ruy Sánchez

•••••

Tema 1:

La obsesión de la escritura o el placer de convertirse en Otro

¿Qué procedimiento o sustancia química inoculó Jorge Volpi en sus venas o quizá lo hizo directamente en la carne para convertirse en Otro? ¿Acaso cambió la estructura molecular de su ser y de su consciencia o simplemente ingirió –mimetizando las ideas de Cuesta– algunas cucharadas de “ergotina remozada”, sustancia que el poeta cordobés utilizaba para mitigar sus terribles dolores de cabeza, pero que quizá al ingerirla, también intentaba sanar su desbordada tristeza y el hermético silencio de su soledad? ¿Qué es, entonces, lo que hizo Volpi para duplicarse, para ser dos personas, dos consciencias, dos inteligencias contenidas en el mismo cuerpo y en la misma mente? La respuesta es sencilla: Siguió meticulosamente (o tal vez deba decir, religiosamente) el mismo procedimiento riguroso, preciso y alquímico de Cuesta. Permitió que su cerebro se hinchara hasta perder completamente la razón o el contacto con el mundo real y exterior en el que los demás viven, para después encerrarse en el mundo interior, en el de la creación artística, dejar de ser un simple humano y convertirse por unas horas –o todo el tiempo requerido para llevar a cabo la metamorfosis– en un Dios omnipotente, un Dios creador. La fórmula que Jorge Volpi repitió de Jorge Cuesta para convertirse en Otro, para transformarse en un monstruo bicéfalo, es el arte de la escritura.

Para Jorge Volpi “escribir significa explicarse la propia locura”¹, mantener un diálogo consigo mismo, como un ejercicio psicoanalítico o un acto de expulsión después de sentirse ahído de ideas –y en su caso de sabiduría y genialidad- en donde los demonios interiores refugiados hasta el fondo del inconsciente son vomitados por medio de la tinta de la pluma. Escribir para vaciar todo el mal, para deshacerse de obsesiones y para imprimir toda la carga emocional en el espacio en blanco. Escribir, como diría Julio Cortázar, para exorcizar los íncubos:

“Mi solo psicoanálisis posible debería cumplirse en la oscuridad, entre las dos y las cuatro de la madrugada – hora impensable para los especialistas-. Pero yo sí, yo puedo hacerlo a medio día y exorcizar a pleno sol los íncubos, de la única manera eficaz: diciéndolos”.²

El escritor argentino coincide con Jorge Volpi en la idea psicoanalítica de la escritura y también con la idea de que ésta también sirve como un reflejo o una proyección de la realidad:

“Pero después será el día, cámara clara. Después podemos revelar y fijar. No, ya lo mismo, pero la fotografía de la escritura es como la fotografía de las cosas: siempre algo diferente para así, a veces ser lo mismo”.³

Es innegable que la ficción literaria, aunque en ocasiones tenga su procedencia en los sueños, depende estrechamente de lo ya vivido, de lo que los sentidos ya han conocido y explorado en el mundo real. La escritura es búsqueda, es nostalgia y sed de la otredad perdida, es una forma de llenar el hueco que ha dejado la ausencia del Otro y por lo mismo se convierte en una presencia tan vasta y oscura como una sombra. Es una manera de eludir el olvido, de sanar distancias y de corporeizar por medio de letras, palabras, sustantivos, verbos y adjetivos lo que el silencio en su obstinado mutismo calla; pero principalmente es una obsesión heredada de algún oscuro hermano gemelo, es la continuación de lo que el “otro” dejó inconcluso en su fragmento de tiempo vivido. En este caso, Volpi no sólo hace una mimesis de lo que Cuesta realizó, sino que su novela es una extensión de la escritura del poeta cordobés. El mismo Cuesta está consciente que del

¹ El lunes 3 de octubre de 2005 a las 12: 00 horas, Jorge Volpi dictó una conferencia acerca de su novela *El fin de la locura* en el Auditorio Luis Lara Tapia de la Facultad de Psicología de la UNAM, dentro del ciclo “Los escritores a la UNAM” y donde yo pude captar algunas de sus ideas referentes a la escritura y donde dejó de ver en claro, que Locura y escritura son la misma cosa.

² Cortázar, Julio, *Obras completas IV, Poesía y poética*, pág. 99

³ *ibidem*, pág. 100

lenguaje no es dueño nadie y que en otros tiempos le perteneció a otros, así como también, en el futuro otros se encargaran de darle forma; es por eso que uno de sus sonetos dice:

De otro fue la palabra, antes que mía,
que es el espejo de esta sombra y siente
el ruido, a este silencio transparente;
la realidad, a esta fantasía. ⁴

Él sabe como Volpi, que la escritura es un Karma que se repite constantemente a través de las épocas y que no desaparece –como una huella o un sello incrustado en la frente- ni siquiera con la muerte, porque la escritura es trascendencia, es un golpe de vida inundando la mano. Y en el soneto titulado “Una palabra oscura”, en su segunda versión hace referencia a esto:

En la palabra habitan otros ruidos [...]
Cada voz de ella misma se desprende
para escuchar la próxima y suspende
a unos labios que son de otros el hueco.
Y en el silencio en que sin fin murmura,
es el lenguaje, por vivir futura
que da vacante a una ficción un eco. ⁵

La escritura es, finalmente, un destino irremediable e indisoluble y es precisamente por esta sustancia maleable que Jorge Volpi decidió escribir *A pesar del oscuro silencio*. El origen de la creación de su novela, tuvo principio cuando apenas era un estudiante de Derecho y uno de sus compañeros le había narrado la trágica muerte del poeta veracruzano, esa era la primera vez que Jorge Volpi había oído hablar de Jorge Cuesta, en el sentido que nunca antes se había detenido a contemplar ni su obra literaria ni su vida ni su muerte. Pero, al escuchar la narración de su compañero de estudios, algo más fuerte que la leyenda negra giraba en torno a su existencia y a su muerte: La locura, el amor incestuoso hacia su hermana Natalia, el suicidio, lo habían atraído hacia la figura del poeta, lo que lo había

⁴ Cuesta, Jorge, *Poesía y crítica, Lecturas mexicanas*, 1991, pág. 69

⁵ *Ibidem*, pág. 61

sorprendido realmente de aquella historia, era el valor fenomenológico que Jorge Cuesta le daba a la escritura, ya que el poeta había escrito las tres últimas estrofas del *Canto a un dios mineral*, minutos antes de ser conducido al hospital psiquiátrico, donde algunos días después terminaría suicidándose. Con referencia a esto Volpi relata las razones que lo condujeron a escribir su novela en su artículo El más triste de los alquimistas, publicado el 7 de junio de 2003, en el *Suplemento Cultural Frontal*, perteneciente al desaparecido periódico *El independiente*:

“Recuerdo perfectamente las circunstancias que me llevaron a interesarme por su figura: en esa época yo estudiaba Derecho, y, sin que viniese a cuento, uno de mis compañeros comenzó a relatar una anécdota, aparentemente escalofriante, sobre la muerte del escritor veracruzano [...] Mi amigo narró la siguiente historia: pese a que Octavio Paz había escrito que Jorge Cuesta era el hombre más inteligente que había conocido en su vida, lo cierto es que desde niño padecía una enfermedad mental que fue agudizándose con el paso de los años [...] Consciente de su insania, Cuesta decidió ingresar a una institución de salud mental. El día que los enfermeros pasaron a llevárselo –relataba mi compañero de Derecho-, Cuesta les abrió la puerta en un estado de asombrosa lucidez; los hizo pasar al salón y, con la mayor de las corduras, les pidió unos momentos de espera. Atónitos los empleados lo dejaron ir al cuarto de baño donde el poeta se afeitó y se acicaló minuciosamente; de regreso, otra vez con su inusual dominio de sí mismo, les solicitó unos minutos más, pues necesitaba concluir una tarea urgente antes de marcharse con ellos. Ante el pasmo de quienes debían amordazarlo, Cuesta tomó tres hojas de papel y, encima de la cómoda, pergeñó de un tirón las últimas tres estrofas del *Canto a un dios mineral*, el hermético poema al que le había consagrado sus últimos años. En cuanto concluyó, se puso en manos de los hombres, los cuales se apresuraron a conducirlo al manicomio. Unas semanas más tarde, llevando al extremo el delirio que quería apartarlo de la vejez y del paso del tiempo –y de alguna forma, poniendo en práctica el sentido final de su poética-, Cuesta se emasculó. Aunque los médicos alcanzaron a salvarlo, poco después el poeta al fin se dio muerte, ahorcándose con las sábanas de su cama [...] Más que escandalizarme, la espantosa historia me pareció dotada de una belleza singular. Mi conclusión era clara: si alguien era capaz de terminar un poema antes de sumergirse para siempre en los abismos de la locura y de la muerte, es porque la literatura no es algo banal o accesorio, sino una condición esencial en nuestra vida”.⁶

De esta forma, Jorge Volpi decidió convertirse en un “detective de sombras”, en el obsesivo perseguidor de su *doppelgänger*, para finalmente lograr una explicación de lo que había orillado a Jorge Cuesta a optar por aniquilarse a sí mismo o peor, sacrificar de un solo tajo su inteligencia, y Volpi escribe:

⁶ Volpi, Jorge, El más triste de los alquimistas, *Frontal, Suplemento de Cultura*, Año 1, Número 1, 7 de junio de 2003, pp. 2-3

“A partir de ese instante, me dediqué a estudiar minuciosamente el *Canto a un dios mineral*, tratando de encontrar, en vano, una explicación en clave sobre la muerte de su autor, y más adelante no descansé hasta leer todos los libros consagrados a su vida y a su obra, entre los que destacan los trabajos de Louis Panabiére, Guillermo Sheridan, Alejandro Katz, Luis Mario Schneider, Miguel Capistrán, Nigel Grant Sylvester y Christopher Domínguez”.⁷

Después de su obsesiva investigación, Jorge Volpi comenzó a enhebrar ideas, palabras, imágenes, lo cual desembocaría en su primera novela publicada, *A pesar del oscuro silencio*, y en cada gota de tinta, destilada por su pluma, intentaba, no sólo ponerle orden a la vida de Cuesta y desentrañar las razones trágicas de su muerte, sino que también deseaba mirarse en el espejo de la escritura y saber –como Narciso- reconocerse en el reflejo del texto escrito, del mismo modo que Cuesta, años atrás, había intentado encontrar su doble y su reflejo en las aguas turbias de su poesía, por esa razón, el poeta cordobés había decidido esperar un poco antes de suicidarse, algo más importante que la necesidad de estrangular al tiempo con la soga de la desesperación y del silencio, lo detuvo. Volpi, a través de la voz narrativa de su personaje “Jorge” (su alter ego o la proyección de su conciencia) describe, en un segundo plano, el de la ficción dentro de su novela, el primer encuentro que tuvo con Jorge Cuesta:

“Aún no lo conocía, jamás había visto un retrato suyo y apenas ojeado alguno de sus poemas, pero al saber cómo había muerto -una anécdota trivial en los escombros de una conversación distante- tuve una imagen precisa de su rostro, sus manos y su tormento”.⁸

Y Volpi prosigue en su relato:

“Algo más valioso que el suicidio lo retiene y lo serena. Es consecuente: en lugar de matarse se afeita con precisión de artesano. Después se enjuaga la cara, se lava, se acicala y se abotona la camisa. Luego sale como si ningún pensamiento hubiese surcado su mente”.⁹

La Escritura, es aquella razón valiosa que lo retiene y lo serena, gracias a ella puede concluir su obra maestra, *El Canto a un dios mineral*, su obra que significa toda su vida; pero paradójicamente también significa su muerte:

⁷ *Ibidem*, pág. 3

⁸ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 11

⁹ *Ibidem*, pág. 13

“Ansioso, el poeta se acerca a la desvencijada cómoda que posee a un lado de la cama, saca la libreta de un cajón y arranca tres hojas. La luz comienza a desaparecer [...] Apoyado en lo alto del mueble, el poeta se concentra en la blancura de las tres páginas, ahí están os vestigios de sus fantasías, sus murmullos, misterios y opacas tranquilidades: la fugaz memoria que lo forma. En la libreta vierte las minúsculas gotas de tinta que poco a poco se transforman en los últimos versos de un poema, el *Canto a un dios mineral*, la obsesión de su vida”.¹⁰

Según dice Volpi, Cuesta “...escribe para concluir su creación y su existencia [...] Así cierra su destino”.¹¹ Es por eso que el escritor del Crack, decide continuar con esa creación, con esa existencia marcada por el eterno retorno de la escritura ya que las palabras que Cuesta un día imprimió en la pureza de las hojas de papel no han muerto, el tiempo no las ha descompuesto ni las ha corrompido, como lo haría con el cuerpo putrefacto de un cadáver. Las palabras y su significado reencarnan una y otra vez en la mente y en la mano del escritor y en la tinta imborrable de la eternidad. De esta manera poco a poco e inevitablemente sus vidas (la de Volpi y la de Cuesta) habían comenzado a enredarse y a mezclarse como sustancias químicas que una vez que han pasado por el proceso de homogeneización, es imposible separarlas, lo mismo ocurre con las vidas y los seres dobles que están pegados como siameses cuerpo con cuerpo, en este caso Volpi y Cuesta están unidos intelecto con intelecto, ellos dos, personajes reales y personajes ficticios son el monstruo de dos cabezas que constituye el texto narrativo que ha creado Volpi.

Como he establecido en líneas anteriores, la Escritura es un hilo conductor entre el pasado y el presente, y por supuesto, también conecta al futuro, gracias a su existencia Volpi pudo iniciar su investigación y conocer la vida de Cuesta hasta las últimas consecuencias, por el mismo motivo, yo he podido establecer una relación entre ambas vidas y logre realizar este estudio. Sin la existencia de la escritura ni Jorge Cuesta ni Jorge Volpi ni quien escribe esta tesis ni quien ahora mismo la lee, existiríamos, tampoco sería posible la existencia de un pasado histórico ni la explicación de nuestro origen como humanidad, la falta de todo esto, sin duda originaría un caos y una confusión terrible.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 13-14

¹¹ *Ibidem*, pág. 14

Por su parte Volpi ha pronunciado las palabras exactas que definen a la perfección la utilidad existencial de la escritura, es, parafraseándolo, un “elemento esencial”, porque finalmente para un escritor, un poeta o un creador de ficciones, la escritura es su alimento primordial, la panacea que alivia todas las enfermedades, la piedra filosofal dadora de la infinita sabiduría, la fuente de la eterna juventud, por lo mismo, es una obsesión por descubrir lo oculto, una sustancia que una vez que ha sido inoculada en los conductos sanguíneos y en los hemisferios cerebrales, causa una inefable dependencia en quien la ha probado con verdadera pasión. Es por eso que al decir que para un hombre de letras, la escritura es su vida, es decir poco, porque la escritura ha desplazado la rutinaria y monótona actividad de vivir, convirtiéndose no sólo en una necesidad intelectual, sino que llega a ser una necesidad fisiológica. A esto Friedrich Nietzsche uno de los autores que leyó Cuesta y que Volpi ha leído también con obstinación, dice: “Testimonio: no vivo, escribo”.¹²

El filósofo alemán concibe a la escritura como una degradación de la conciencia, pero también como una descomposición orgánica del espíritu y del pensamiento. “De todo lo escrito, sólo aprecio lo que uno ha escrito con su sangre. Escribe con sangre y sabrás que la sangre es espíritu”.¹³ Estas mismas aseveraciones las comparte, con su estilo, Salvador Elizondo –otro de los fantasmas literarios de Volpi- en *El Grafógrafo*, en donde el ejercicio de escribir es continuo, imparabile e interminable, en donde el ser permanece intacto de los estragos y las leyes del Tiempo, ocupando todo el espacio interior y exterior, el yo y el Otro, la luz y las sombras, el consciente y el inconsciente del escritor:

“Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya también y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo”.¹⁴

¹² Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales, Tomo I*, pág. 604

¹³ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales, Tomo II*, pág. 1477

¹⁴ Elizondo, Salvador, *El Grafógrafo*, pág. 9

Es verdad lo que dicen Nietzsche y Elizondo, ya que a causa de la escritura, se deja de comer, de dormir, de sentir, de pensar en la misma dimensión en la que se encuentran los otros. La vida para un escritor es una realidad alterna, un puente por el cual se tiene que pasar para ir “más allá” de lo que los ojos ajenos pueden ver y las lenguas ignorantes pueden paladear, es un lugar donde el tiempo se coagula y la razón con sus mecanismos insondables se detiene y se bifurca. Volpi escribe para restañar las heridas abiertas del inconsciente, o como diría Dostoievski, encarnándose en el personaje-narrador de su novela *Apuntes del subsuelo*, escribe para sentirse aliviado:

“... ¿para qué quiero en realidad escribir?”,¹⁵

Se pregunta el narrador y enseguida se responde:

“...tal vez me sienta aliviado al escribir. Hoy, por ejemplo, me abrumba en particular un viejo recuerdo. Me vino a la memoria con toda claridad en días pasados y desde entonces me persigue cual fastidiosa melodía que no quiere dejarnos. Sin embargo es preciso que me libere de él [...] Se me figura, no sé cual es el motivo, que si lo anotó dejará de atormentarme...”.¹⁶

El personaje de Dostoievski, “el hombre del subsuelo”, escribe para curarse del tumor de la conciencia, por medio de sus anotaciones (o confesiones) se libera de su propia tortura, de la “fastidiosa melodía” que lo persigue, éste es el último recurso que tiene para convertirse en Otro, ya que ese es su deseo:

“A cada instante sentía en mí la presencia de numerosos elementos diametralmente opuestos. Sentía como bullían en mí esos contradictorios elementos. Sabía que siempre, toda la vida, habían bullido en mí ansiando que les diese salida, pero yo nos los dejaba, no nos los dejaba salir adrede. Me avergonzaban dolorosamente, me padecían convulsiones y acabarían por cansarme”.¹⁷

Y enseguida prosigue:

“No sólo no he podido hacerme malo, sin que tampoco ninguna otra cosa: ni malo, ni bueno, ni canalla, ni honrado, ni héroe, ni insecto. Ahora acabo mis días en un rincón, haciéndome rabiar con el maligno consuelo, completamente inútil, de que un hombre inteligente no puede convertirse en nada...”.¹⁸

¹⁵ Dostoievski, Fiodor, *Apuntes del subsuelo*, pág. 76

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*, pág. 9

¹⁸ *Ibidem*, pp. 9-10

Para lograr su objetivo, necesita dejar de ser demasiado consciente y crearse un mundo alterno en el que pueda alejarse de los demás y ese lugar solamente lo encuentra en el tiempo y en espacio narrativos. A Volpi lo persigue la misma “fastidiosa melodía” que al “hombre del subsuelo”, y sabe, al igual que Dostoievski que la escritura es un alivio de las sombras y de los fantasmas que lo atisban y sólo llevándola a cabo puede conocerse y reconocerse a sí mismo, para indagar en la profundidad de sus recuerdos, para reunir la totalidad de las piezas perdidas en el naufragio de la consciencia, para encontrar ese *alter ego*, el *aliquem alium internum* (alguien distinto interno),¹⁹ oculto en el laberinto mental; “La escritura te hace investigar qué deseas y por qué deseas...”.²⁰ Lo que Volpi busca encontrar en la pureza de la hoja en blanco, es una respuesta a la preocupación existencial, con respecto a la Escritura. Y se responde cuando logra corporeizar las ideas en palabras y cuando finalmente logra transformar sus pasiones, sentimientos, obsesiones, sufrimientos y recuerdos en Literatura. Esta misma preocupación ontológica la posee Julio Cortázar cuando en su novela *Rayuela* dice:

“¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, bloques y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo describo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él [...] Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si o que quiero decir (si lo quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que nos saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese swing en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentí que lo que he escrito es como a un lomo de gato la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo el volcán, me acercó a las Madres me conectó en el Centro [...] Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose”.²¹

Escribir significa liberarse de sí mismo, es una forma de disfrazarse o de ponerse una máscara, por eso Volpi escribe, para poder representar los personajes que siempre ha querido ser, como lo hace un actor sobre un escenario teatral o frente a una cámara cinematográfica, y de esa manera, “encarnar diversos hombres y distintos cuerpos, para

¹⁹ Véase Jung, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo, Obras completas, Vol 9, Capítulo Sobre el renacer*

²⁰ Volpi, conferencia del 3 de octubre de 2005

²¹ Cortázar, Julio, *Rayuela*, pp. 512-513

llenarse de amor y odio ficticios, hasta volverse reales, -incluso tangibles- atragantarse con emociones ajenas, falsas, necesarias”.²² El psicoanalista (Aníbal Quevedo en *El fin de la locura*); el físico (Francis Bacon, de *En busca de Klingsor*); el cineasta (Carl Gustav Gruber, en *El temperamento melancólico*) y por supuesto, un poeta esquizofrénico nacido sesenta y cinco años antes que él (Jorge Cuesta).

La Escritura es el exquisito placer de convertirse en Otro, de “...pasar de ti mismo a algo que ya no eres tú mismo”.²³ El escritor perteneciente a la Generación del Crack, deja de ser Jorge Volpi para transformarse en Jorge Cuesta a través de la dualidad que otorga la escritura, por medio de la ficción narrativa y por estas razones, la vida del poeta le duele y le atormenta dos veces:

“Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces. Aún no lo conocía, jamás había visto un retrato suyo y apenas ojeado alguno de sus poemas, pero al saber como había muerto [...] tuve una imagen precisa de su rostro, sus manos y su tormento”.²⁴

Probar el dolor, las sensaciones y los sentimientos de Cuesta, es para Volpi más que reflejarse en un espejo, significa ser el propio Cuesta, experimentar su postura vital en el universo y sufrir un fenómeno patológico que consiste en creer que las vivencias del poeta son las tuyas, es así como comienza el proceso de transformación en Otro, y es así, con esta metamorfosis que Volpi da inicio a su novela.

²² Véase Volpi, Jorge, *El temperamento melancólico*, pág. 19

²³ Palabras citadas por Volpi en la conferencia del 3 de octubre de 2005

²⁴ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 11

Tema 2:

La dualidad del escritor: El creador y la criatura (una explicación esquizofrénica de la novela)

a) La fisiología del escritor.

Los esquizofrénicos son seres capaces de escindir el mundo en dos partes: Una real y otra imaginaria, en la real, se encuentran viviendo “los otros”, a quienes ellos consideran los alineados, los enemigos o los extraños; en la imaginaria solamente caben ellos y sus estrambóticas invenciones. El término *esquizofrenia* –establecido en 1911 por el psiquiatra suizo, nacido en 1857, Eugene Bleuer-significa, mente partida, disociación del pensamiento o escisión de la conciencia, que se refiere a la división de la realidad. El esquizofrénico es un ser que a cada segundo sufre un severo y doloroso desdoblamiento de la personalidad, el enfermo afirma que dos individuos diferentes habitan no sólo su razonamiento, sino también su cuerpo, sin poder reconocer –ni aún mirándose en un espejo-, quien de los dos es el *Yo real* y quien el *Yo ficticio*, ambas personalidades se mezclan en su mente como las sustancias gemelas que después del proceso de homogeneización es imposible separarlas. Algo similar ocurre en la mente de un artista. (en este caso en la del escritor) cuando comienza a estructurar su creación, sin que lo advierta, como le pasa al enfermo de esquizofrenia, su ser subjetivo sufre y se ve dominado por un cruel (pero al mismo tiempo placentero) sentimiento de despersonalización, en otras palabras, comienza a padecer una desintegración del *Yo exterior* que lo comunica con el mundo de afuera, del cual se ha exiliado por voluntad propia (aunque es preciso aclarar que su voluntad partida a la mitad, es movida por dos resortes, uno es la motivación de engendrar, alimentar y parir su creación y el otro es mantener el recuerdo que todavía pertenece al mundo de “los otros” y que en cualquier momento puede regresar). El artista es un extranjero –porque es imposible delimitar su patria- que ha decidió mutilar la realidad de su placer y a su antojo y una que la ha desmembrado minuciosamente, acomoda cada una de las partes, no como estaban unidas en su origen, sino como él desea y decide esculpirlas, modelarlas, pintarlas, fotografiarlas o escribirlas.

El escritor presenta la misma alteridad patológica de los esquizofrénicos y presenta los mismos síntomas de la descomposición fisiológica de la mente: las obsesiones, las quimeras, las alucinaciones, la proyección de sí mismo y de sus pensamientos en los otros, las excentricidades, la hipersensibilidad, la megalomanía, el mutismo, el uso extravagante del lenguaje, la monomanía y la búsqueda obstinada y delirante de la soledad, pero a diferencia de estos enfermos, el escritor no ha subordinado la razón, sino todo lo contrario, se mantiene despierto en todo momento, es un insomne, porque ni un solo segundo abandona su inteligencia y nunca deja de estar consciente de su otredad, pues desde un principio, el creador se asume “otro” diferente a los demás, incluso se cree anormal, quizá porque verdaderamente lo es. Jean Paul Sartre habla de esto en el libro que dedica a Charles Baudelaire:

“Abandonado, rechazado, Baudelaire quiso tomar a su cargo este aislamiento. Reivindicó su soledad para que por lo menos le viniera de sí mismo, para no tener que soportarla. Experimentó que era otro por el brusco descubrimiento de su existencia individual, pero al mismo tiempo afirmó y tomó a su cargo esa alteridad, con humillación, rencor y orgullo. Desde entonces, con violencia terca y desolada, se hizo otro: otro distinto a su madre, con quien sólo era uno y que lo había rechazado, otro distinto de sus camaradas despreocupados y groseros; se siente y quiere sentirse único hasta el extremo goce solitario, único hasta el terror”.²⁵

Y unas líneas adelante cita a Baudelaire y el poeta francés dice:

“Soy distinto. Distinto de todos vosotros que me hacéis padecer. Podéis perseguirme en mi carne, no en mi alteridad...”.²⁶

Lo que el poeta no sabe –o tal vez se niega a reconocer por miedo a reconocer un reflejo abominable de sí mismo- es que él es su propio perseguidor. Elegir ser escritor significa también, elegir el aislamiento y la soledad, ya que finalmente la escritura es una actividad solitaria y de recogimiento. Jorge Volpi decide “convertirse en escritor” y con ello, optó por vivir la soledad del artista como en el pasado hicieron sus antecesores o sus dobles literarios. Baudelaire, Dostoievski, Nietzsche, Cuesta, Borges y Salvador Elizondo. Pero, ¿por qué razón el escritor busca obsesivamente la soledad? ¿Qué es lo que encuentra en ese lúgubre destierro? Según dice Friedrich Nietzsche, en la soledad se encuentra la supremacía, la virilidad, el orgullo, la soberanía, la libertad creadora y la fórmula alquímica

²⁵ Sartre, Jean Paul, *Baudelaire*, pág. 17

²⁶ *Ibidem*, pág. 19

(la piedra filosofal) del regreso al origen, el deseo de encontrar el Doble y fusionarse con él, hasta lograr la completud, hasta llegar a ser un Dios todopoderoso: “De aquí la imperiosa necesidad de la soledad, es decir, del retorno a la salud, del retorno a mí mismo”.²⁷ En la soledad el escritor se mira a sí mismo, pero no como si se mirara en un espejo, porque el espejo no refleja más allá de la imagen e imita los movimientos de quien mira a través de él, lo que tiene que hacer es una introspección, penetrar y navegar en las profundidades de su pensamiento y de su ser:

“¿Te propones, hermano, retirarte a la soledad? ¿Te propones buscar el camino que te conduzca a ti mismo?”.²⁸

Al realizar esta actividad surge el rompimiento con el mundo y con los otros, de alguna forma el escritor comienza a padecer una esquizofrenia temporal, pues al igual que quienes la padecen, en el pozo de su soledad habitan monstruos y seres deformes, que solamente puede sacar a la luz cuando decide escribirlos: “Todo se puede adquirir en soledad, excepto la cordura”.²⁹ Es verdad lo que dice el filósofo alemán, ya que cualquier forma de arte inevitablemente ha sido engendrada en la insania, en la anormalidad y por lo mismo, en la genialidad de una mente suprema. Sólo conociendo la soledad, Volpi puede llevar a cabo la realización de su máxima obra: La Creación de un universo narrativo y aunque se escuche paradójico, solamente de esta manera puede llenar el hueco que en su autoexilio, la soledad (antes buscada) se abrió como una llaga purulenta en su existencia. No hay otra forma de que el creador encuentre compañía en su aislamiento, en “su isla a salvo de las horas”, como diría Cuesta, más que inventando (una vez más como lo haría un esquizofrénico) esa compañía: “En un tiempo el creador busca compañeros e hijos de su esperanza; y encontró que no podía encontrarlos a menos que él mismo los creara”.³⁰ Esto lo dice Nietzsche y por su parte Baudelaire, explica lo mismo en su texto *Las muchedumbres* que aparece en sus Pequeños poemas en prosa:

“Quien no sabe probar la soledad, no sabe tampoco estar solo entre la muchedumbre atareada [...] El paseador solitario y pensativo se embriaga singularmente de esa comunión universal. El que desposa

²⁷ Nietzsche, Friedrich, *Obras Inmortales*, Tomo I, pág. 133

²⁸ *Ídem*, *Obras Inmortales*, Tomo II, pág. 1498

²⁹ *Ídem*, *Obras Inmortales*, Tomo I, pág. 257

³⁰ *Ídem*, *Obras Inmortales*, Tomo II, pág. 1584

fácilmente con la muchedumbre conoce febriles goces [...] Adopta como tuyas las profesiones, alegrías y miserias que la circunstancia le ofrece”.³¹

La ventaja de entregarse por completo a la soledad, según cree el autor de *Las flores del mal*, es encontrar en ese ámbito desértico, la habilidad del enmascaramiento de sí mismo y de la realidad circundante, para él es un privilegio haber escogido la literatura como profesión o forma de vida:

“El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser a su modo él mismo y los otros, como esas almas errantes que buscando un cuerpo entran cuando quieren en cualquier persona”.³²

Salvador Elizondo comparte la idea de que la escritura es un privilegio, un destino, un hecho imborrable, significativo:

“Las cosas inexplicables son siempre las más significativas. Ser escritor. Este hecho pesa sobre la conciencia. Implica ya una vocación unívoca”.³³

Pero ser escritor, también suele ser en ocasiones una profesión profundamente triste y desoladora, implica no sólo sentir placer al adoptar existencias ajenas, sino también un dolor profundo, semejante al de la tortura. Jorge Volpi, sabe perfectamente bien que el uso de la escritura es ambivalente, por un lado le sirve para transformarse en otro y gracias a este recurso puede “vivir vidas que no son la suya”, como si contradictoriamente, los personajes trasvasaron su esencia, sus sentimientos y sensaciones en su espíritu y en su cuerpo y digo contradictoriamente, porque Volpi, su creador, es quien tiene que transmitirles ese aliento de vida y ese oleaje de sangre en las venas a ellos. Por otro lado, puede ser dolorosa, ya que todo escritor por momentos niega su destino, quizá porque un creador tiene que pagar un precio muy alto: La ausencia inevitable de la realidad (realidad que él mismo ha asesinado) y de los otros seres humanos y el escozor de la soledad extrema, la más cruel, la más humillante, a esto Nietzsche dice:

“Pero día llegará en que te agobiará la soledad, en que te doblegará tu orgullo y gemirá tu valor. Día llegará en que gritarás: ¡estoy solo!”.³⁴

³¹ Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, pág. 31

³² *Ibidem*

³³ Elizondo, Salvador, *Autobiografía precoz*, pág. 76

³⁴ Nietzsche, *Obras Inmortales*, Tomo III, pág. 1494

Por otro lado, las siguientes palabras extraídas de la novela de Volpi ilustran lo que digo acerca de lo torturante o fatal que puede llegar a ser la escritura:

“...por un momento me regocijé pensando que no tendría que volver a someterme a esta tortura, que una pluma no estaría otra vez en mis dedos para verter insípidas gotas de tinta, pero no soy capaz de escapar al delirio. No comprendo que absurda manía me lleva a calcinarme con mis propias –ahora desgatadas- palabras. No resisto, como si yo no fuese yo sino otro quien dicta estas líneas de dolor y sangre”.³⁵

Tiene razón el narrador al decir que es *otro* el que dicta las palabras, siempre será *otro*, siempre será el *creador* quien entré la mente de sus personajes para inocularles sus pensamientos y de esa manera hacerlos vivir, ese es su objetivo, darle vida y movimiento a lo inanimado, a lo inerte y poblar con el lenguaje el páramo del silencio.

B) El Creador y la criatura

El escritor es un demiurgo, un Dios creador condenado a la alteridad permanente. Por su parte –como he venido sosteniendo desde un principio- Jorge Volpi acepta esta dualidad innegable que lo hace diferente y superior a los demás: En él convergen el *creador* y la *criatura* (el Dios y el hombre) amalgamados en el interior de su carne y de su pensamiento. En primer lugar, es Dios, porque dentro de su texto ha creado un mundo, un tiempo, un espacio y personajes ficticios que hagan uso de todo lo creado y por eso al realizar este acto, está imitando la postura sagrada de un Dios creador y repitiendo el rito cosmogónico y primigenio de la generación del mundo. Y en segundo lugar, es hombre porque al dotar a sus personajes de sensaciones, sentimientos, razonamiento y realidad, él, considerado como un Dios terrenal (un semidiós) se convierte en humano (en criatura), sólo así puede comprenderlos, sólo de ésta manera puede experimentar en su propia existencia, el dolor, el sufrimiento, el gozo, la lucidez, la locura, la felicidad, la angustia, la lujuria, el deseo, la repulsión, el odio y el amor. Como el esquizofrénico, el escritor cree que es un Dios, se considera sí mismo un ser omnipotente ante sus personajes (sus criaturas), ya que de él dependen sus destinos y la destrucción del mundo que habitan, ese territorio que él mismo *ha creado*. Es omnisciente porque todo lo ve, todo lo oye y todo lo sabe. Nada se mueve si

³⁵ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 45

él no lo decide. Algunos esquizofrénicos adoptan la posición catatónica del silencio, de la inmovilidad, de la ausencia de todo, creen que con tan sólo mover un dedo pueden provocar el caos, el aniquilamiento total, incluso de sí mismos y es verdad (tomando en cuenta que la mente de un esquizofrénico y de un artista es la misma porque está dividida en dos partes), pues el escritor adopta esta misma postura, ya que en el momento en que decide destruir su universo narrativo también comienza a destruir gradualmente su ser. Sin la existencia de los personajes, tampoco es posible que exista el escritor, ya que el personaje necesita de su creador para ser nombrado y el escritor necesita del personaje para poder nombrarlo e inventarle una historia, un perfil psicológico y un ambiente en el cual pueda desarrollarse.

La explicación de esta alteridad es muy fácil de comprender: Si alguno de los dos no está, el otro simplemente no existe, dependen estrechamente el uno del otro, están hechos de la misma sustancia (la sustancia escritural), porque finalmente el escritor y sus personajes, incluso nosotros como lectores, somos seres constituidos por palabras, no somos más que lenguaje que se va puliendo con el paso del tiempo y al hablar de esta relación intrínseca entre el creador y su criatura, no puedo evitar mencionar la novela *Frankenstein* de Mary W. Shelley, publicada en 1818, en donde el personaje del doctor Víctor Frankenstein, un hombre obsesionado con los misterios de la Naturaleza y de la ciencia –al igual que Cuesta- y obstinado en crear un ser hecho a su imagen y semejanza:

“Cuando me vi dueño de un poder tan sorprendente, estuve mucho tiempo vacilando sobre el empleo que habría de darle. Aunque poseía el secreto de dar alma a la materia, la construcción de un cuerpo para recibirla, con toda su red de fibras, músculos y venas, era una labor llena de dificultades. Dude al principio entre intentar la creación de un ser como yo o uno de organismo más simple, pero mi imaginación estaba demasiado excitada por mi primer triunfo para permitirme dudar de mi capacidad para dar vida a un animal tan complejo y maravilloso como el hombre”.³⁶

El doctor Frankenstein sabe que tiene en sus manos el poder de la creación, está consciente de su omnipotencia, por lo tanto se convierte en un Dios cuando logra darle vida a su criatura inerte hecha de cadáveres:

³⁶ Shelley, Mary W., *Frankenstein o el moderno Prometeo*, pág. 58

“...empecé la creación de un ser humano [...] La vida y la muerte, me parecían objetivos ideales a los que llegaría yo el primero, para derramar un torrente de luz sobre nuestro oscuro mundo. Una nueva especie me adoraría como su creador”.³⁷

Pero, finalmente al no poder dejar de ser hombre, solamente puede crear un ser deforme y monstruoso, hijo de los demonios de su mente. Y al ver su obra terminada poseedora de una deleznable vida, decide huir, escapar de su propia creación que lo persigue a lo largo de toda la novela para aniquilarlo, para vengarse por haberle otorgado esa miseria, esa fealdad. Pero en realidad no es el monstruo quien lo persigue, es su propia conciencia, a la que él ha dado forma y vida no es un ser de carne y hueso, sino a todo eso que lleva guardado en el corazón y en la mente, a sus pensamientos y sentimientos. La putrefacción y la monstruosidad no están en su criatura, sino en él mismo. Al huir Víctor Frankenstein de su monstruo, se esconde de la terrible imagen que éste puede proyectarle, sabe que lo que observará cuando esté frente a él es su propio reflejo, su doble deformado. Y eso es lo que nos da miedo a todos, encontrarnos con lo que en realidad somos, descubrir que dentro de nosotros no sólo habita el bien, sino que también podemos engendrar el mal. Esta última imagen de la criatura siguiendo a su creador es de una hermosura extraordinaria, en el sentido de que el creador no puede desligarse en ningún momento de sus criaturas, siempre existirá un cordón umbilical que los una y sólo de él depende que le tengan amor, agradecimiento, repulsión u odio, que lo persigan (como persigue la culpa) por haberles creado una historia triste, macabra, cruel o dolorosa. Al final de la novela de Mary Shelley, el doctor Frankenstein es asesinado por su propia creación, quien después tristemente termina con su vida:

“Mi obra está casi terminada [...] Falta, sí, mi muerte [...] Debo morir y entonces no sufriré ya las agonías que me consumen ni seré presa de ansias insatisfechas y eternas. Quien me trajo a la vida ha muerto, y una vez que haya desaparecido yo, desaparecerá también el recuerdo de ambos”.³⁸

Otra obra literaria que no puedo soslayar porque aborda el tema del creador y la criatura es *El Golem (Der Golem, 1915)*, escrita por el austriaco Gustav Meyrink, nacido en Viena el 19 de enero de 1868. Su novela está basada en la antigua leyenda semítica acerca de la creación de un hombre modelado con arcilla roja, al cual podían trasplantarle vida gracias a

³⁷ *Ibidem*, pág. 59

³⁸ *Ibidem*, pág. 220

ciertos artificios cabalísticos, que consistían en una misteriosa fórmula fonética de 221 combinaciones de signos alfabéticos. Jorge Luis Borges dice que:

“Golem se llamó al hombre creado por combinaciones de letras; la palabra significa, literalmente, una materia amorfa o sin vida”.³⁹

Y continúa:

“Los pormenores de la empresa abarcaran veintitrés columnas en folio y exigen el conocimiento de los <<alfabetos de las 221 puertas>> que deben repetirse sobre cada órgano del Golem. En la frente se tatuará el nombre Emet, que significa <<verdad>>. Para destruir la criatura, se borrará la letra inicial, porque así queda la palabra inicial met, que significa <<muerto>>”.⁴⁰

Y el propio Gustav Meyrink explica qué es el Golem, dentro de su texto:

“Se dice que el origen de la historia se remonta al siglo XVII. Un rabino de esa época había creado un hombre artificial según fórmulas de la Cábala, que hoy se ha perdido, para que le sirviera de criado, hiciera tañer las campanas de la sinagoga y realizara los trabajos pesados [...] Pero no se trataba de un hombre de verdad, y sólo lo animaba una vida animal, a medias consciente. Subsistía sólo durante el día, mantenido por la influencia de un pergamino mágico, deslizado detrás de sus dientes, que atraía las fuerzas siderales del universo [...] Y cuando un día, antes de la plegaria, el rabino olvidó retirarlo de boca del Golem, éste cayó presa de un acceso de furiosa locura y se lanzó a correr por las callejuelas, destruyendo todo lo que caía en sus manos [...] Hasta que el rabino se enfrentó con él y destruyó el pergamino. Entonces la criatura cayó sin vida. No quedó más que la figura enana de arcilla...”.⁴¹

Pero, finalmente, la tesis desarrollada por el autor austriaco en su novela, es que dentro del hombre se encuentra el Golem, él mismo en su propia figura de barro, modelada según los deseos dictados por su voluntad. El Golem es la conciencia, la personalidad oculta, el *otro yo*. La leyenda del Golem es una variante del relato de la creación del hombre en el Génesis, e ilustra a la perfección sobre lo que he venido hablando desde líneas anteriores, ya que tiene relación con el escritor y su personaje, en el sentido de que el Golem ha sido fabricado por palabras y son las palabras lo que le dan vida, lo mismo que ocurre con el personaje. El rabino, su creador, decide en qué momento destruirlo, este mismo acto lo

³⁹ Borges, Jorge Luis, *Ficcionario, una antología de sus textos*, pág. 344

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 345

⁴¹ Meyrink, Gustav, *El Golem*, pág. 48

realiza el escritor cuando mata o mutila a su personaje dejándolo como una masa deforme de arcilla, después de que dentro del texto le ha puesto punto final a su vida.

Y para concluir con estos ejemplos, por último hablaré de una obra realizada en el lenguaje cinematográfico, me refiero a la primera obra maestra del expresionismo alemán: *El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari)* dirigida en 1919 por Robert Wiene. En esta película se trata el tema (en una forma implícita) de la dependencia existente entre el creador y su criatura: Un prestigiado psiquiatra (interpretado por Werner Krauss) está obsesionado por poseer los secretos psiquiátricos del doctor Caligari, para lograr su objetivo, lee los libros que Caligari en otro tiempo escribió acerca del hipnotismo y del dominio que este artificio tiene sobre las mentes de los seres humanos, hasta que logra transformar su pensamiento en el de otro y termina convirtiéndose en el doctor Caligari. Para llevar a cabo su tétrico experimento, se sirve de Césare (Conrad Veidt), un enfermo de sonambulismo a quien por medio de hipnosis, le obliga a cometer una serie de asesinatos. Al final, el sonámbulo muere y el falso doctor Caligari enloquece y muere también al sentirse desvalido sin su criatura, ya que de alguna forma al penetrar en la mente de Césare, el doctor Caligari le está otorgando una vida artificial (como la de un títere movido por frágiles hilos) similar a la que en los otros casos, les han dado el doctor Víctor Frankenstein y el rabino a sus creaciones (Mary Shelley y Gustav Meyrink), al insuflarle vida y movimiento al sonámbulo, Caligari está adoptando el papel de Dios creador y omnipotente. Estos personajes (Caligari y Césare) son alegóricos al escritor y a su personaje, ya que cuando el sonámbulo desaparece del mundo, el psiquiatra que ha suplantado la personalidad del verdadero Caligari, también muere simbólicamente, simplemente porque al morir el personaje, el escritor no es nada, si no hay criatura, tampoco existe un creador.

Crear una novela es lo mismo que modelar un Golem de arcilla o fabricar un monstruo suturándolo con diversos miembros de diferentes cadáveres (metafóricamente hablando, <<los diferentes cadáveres>> se traducen como todas las influencias literarias, cinematográficas, musicales y de toda índole que el escritor ha adquirido a lo largo de su vida). Escribir una novela, significa perder la razón por un momento y sufrir un desmoronamiento del yo, como lo hizo el doctor Caligari; aunque bien es sabido que la escritura no es una enfermedad, por lo mismo al escritor no se le puede considerar un

enfermo, pero de alguna forma el acto de imaginar y crear conducen sin duda a una *esquizofrenia creativa*. Jorge Cuesta en su búsqueda y desesperada sed de otredad y en su necesidad encontrar su reflejo o tan sólo una huella de su DOBLE, fue más allá de los límites impuestos por las leyes de la razón (fue más allá del bien y del mal): se volvió loco, enfermo gravemente de Otredad o de esquizofrenia (ya que finalmente la esquizofrenia, es la enfermedad de la otredad como yo me he atrevido a llamarla, pues más adelante en otro capítulo explicaré esto con mayor detenimiento), esa fue su segunda opción para convertirse en Otro. Pero Jorge Volpi, al no poder deshacerse de su cordura –como el personaje de Dostoievski, “el hombre del subsuelo” que no puede transformarse en nada, ni siquiera en un bicho, porque es demasiado consciente, pues creó muy acertadamente una realidad alterna, creó un texto esquizofrénico: *A pesar del oscuro silencio* y lo ha llamado así porque su novela se concibe en dos planos diferentes: el de la realidad biográfica y el de la imaginación esquizofrénica. La novela está dividida en tres partes u Obras, como las ha denominado Volpi, cuyos títulos tienen origen en algunos fragmentos de la poesía de Cuesta. La Primera Obra se titula “La seña de una mano” y consta de trece capítulos, comienza con un epígrafe de dos versos extraídos de un soneto de Cuesta:

“Despierto en mí lo que he sido
para ser silencio y nada”.

La Segunda Obra lleva el título de “Vasto depósito de breves vidas”, está constituido por trece capítulos, precedidos por un verso de Eloy Urroz:

“Por el deseo todo es movimiento”.

La tercera y última Obra consta de siete capítulos titulados “El sabor de la tiniebla” e inicia con un epígrafe de Octavio Paz:

“Y nada queda sino el goce impío
de la razón cayendo de lo inefable
y helada intimidad de su vacío”

Es importante mencionar lo que dice Eloy Urroz en su libro que dedica al estudio de las novelas de Volpi, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, acerca de la razón por la cual el autor decidió dividir su novela en tres partes y nombrarlas “Obras”. El escritor perteneciente a la Generación del Crack y amigo de Volpi explica que existe una alegoría entre las “obras” de la novela y las tres etapas o *momentums* del proceso alquímico y dice:

“En Alquimia, el secreto entre la ciencia y la filosofía, de Andrea Aromático [...] se dice que la <<Gran Obra>> era ya la búsqueda de los tratados, su adquisición y su atenta lectura; Gran Obra era también las noches sin dormir, las plegarias en espera de una revelación [...] En definitiva, la Gran Obra reunía la síntesis de la actitud titánica por la cual un hombre común alcanzaba el rango de demiurgo en el ámbito de su microcosmos [...] Más adelante Aromático escribe que la Gran Obra <<estaba dividida claramente en tres fases –u obras- distintas, cuya función primordial era producir –mediante el uso de la sal- primero el principio del mercurio, y luego el del azufre. Una vez reunidos, faltaba realizar la <<la gran cocción>>, de la que finalmente se obtenía la piedra...”.⁴²

No hay ninguna duda de que el proceso de Volpi para la creación de su novela, es el mismo método riguroso que en una época distinta utilizó Cuesta para la realización de su *Canto a un dios mineral*. El texto de Volpi posee el mismo significado en prosa que los versos de Cuesta, ambas “Obras literarias” son afines ya que comparten el mismo objetivo alquímico de unificar los contrarios, de retornar a lo idéntico para finalmente encontrar la piedra filosofal dadora de toda sabiduría, o como escribiría Nietzsche: “Mi sabiduría consistió en ser muchas cosas y en distintos sitios para poder transformarse en Uno, en llegar a ser solo”.⁴³ Solamente así se llega a la plenitud y al gozo eterno de transformarse en un demiurgo creador de un “microcosmos”, que en el caso de Volpi y en el de Cuesta, sería la invención de un universo narrativo y uno poético respectivamente.

c) El carnaval y la embriaguez dionisiaca de la Escritura

La novela de Jorge Volpi está profundamente influenciada por la filosofía nietzscheana y por eso puedo afirmar que concibió su texto dominado por la embriaguez dionisiaca (de la

⁴² Volpi, Jorge, *El financiero*, 6 de noviembre de 1992, citada anteriormente por Eloy Urroz en el estudio que hace sobre Jorge Volpi en *La silenciosa herejía, forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, pág. 87

⁴³ Nietzsche, *Obras inmortales*, Tomo I, pág. 176

que también fue poseedor el filósofo alemán en el momento de ejecutar el instrumento caligráfico), con esto quiero decir que tanto la trama como los personajes fueron contruidos bajo el concepto de la dualidad del artista (el creador y la criatura moradores del mismo cuerpo) y de la integración de los contrarios para conseguir la unidad indisoluble del ser. Para los griegos, Dionysos (rey del vino) era el dios orgiástico y confundente por excelencia, el dios del “todo uno y lo mismo”, representaba la divinidad tutelar en el momento de disfrazarse, era vestir la realidad con atavíos extravagantes, grotescos y bizarros que les permitieran mostrar un *Yo distinto* del suyo, como lo hace un escrito al vestir a su texto con el único recurso literario que hace que una cosa tome la forma de otra: La metáfora.

Por su parte, Friedrich Nietzsche retoma al dios Dionysos en *El nacimiento de la tragedia*, publicada en 1871, en donde expone sus ideas acerca de la embriaguez del estado dionisiaco en la estética del arte, haciendo referencia al genio creador que sólo poseen los seres privilegiados. Sí, privilegiados como lo es él mismo Dostoievski o Cuesta o el propio Volpi. En este libro, Nietzsche explica en qué consiste el enmascaramiento de la realidad por medio de la creación artística:

“...en el estado dionisiaco, todo el sistema emotivo está irritado y amplificado, de suerte que descarga de un golpe todos sus medios de expresión, lanzando su fuerza de limitación, de reproducción, de transfiguración, de metamorfosis, toda especie de mímica y de arte de imitación. La facilidad de la metamorfosis es lo esencial, la incapacidad de poder reaccionar (como sucede con ciertos histéricos que obedeciendo a todos los gestos, se prestan a todos los papeles). El hombre dionisiaco es incapaz de dejar de comprender una sugestión cualquiera, no deja escapar huella alguna de emoción, posee en el más alto grado el arte de comunicarse con los demás. Sabe revestir todas las formas y todas las emociones, se transforma continuamente”.⁴⁴

Y entonces el filósofo prosigue:

“El hombre no es ya un artista, es él mismo una obra de arte: El poder estético de la naturaleza entera, por más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez”.⁴⁵

Con esta aseveración, que explica la disolución del artista en el arte y la inversa, del arte que realizan diversos autores acerca de la embriaguez dionisiaca, entre ellos se encuentran

⁴⁴ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo III, , pág. 1222

⁴⁵ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo I, pág. 487

varios psicólogos que han intentado diseccionar el pensamiento del filósofo alemán para conocer el origen de su anormalidad (o más bien de su superioridad) de su exceso de razón que más tarde lo conduciría a la locura –lo mismo que en otra época le ocurriría a Cuesta-, uno de estos estudiosos era Carl Gustav Jung que en su libro titulado *Tipos psicológicos* hace referencia de las cualidades dionisiacas en la obra y en el inconsciente del filósofo y explica “el antagonismo del alma”, como él llama a la doble naturaleza del artista:

“Lo dionisiaco [...] es la libertad del instinto sin vallas, el estallido de la *dynamis* sin freno, de naturaleza animal y divina, de donde el que el hombre aparezca en el coro de Dionysos como sátiro, mitad dios y mitad chivo. Es el pavor por el principio de individuación y al mismo tiempo es el <<delicioso estremecimiento>> por haberlo roto. Lo dionisiaco es, pues, comparable a la embriaguez que disuelve lo individual en los instintos y contenidos colectivos, atraco del yo aislado por parte del mundo. Por eso en lo dionisiaco encontramos hombre con hombre y <<aún la naturaleza menos afín, más hostil y oprimida, celebra s fiesta de reconciliación con el hijo prodigo: el hombre. Todos son <<uno>> con el prójimo (<<no sólo unidos, reconciliados, fundidos>>). Su individualidad ha de quedar, pues, anulada por completo. <<El hombre no es artista ya: se ha convertido en obra de arte>>”.⁴⁶

Y años más tarde, Norman Brown, otro psicólogo interesado en el desmembramiento de la mente, también explica este tema en su libro *Eros y Tanatos. El sentido analítico de la historia* y escribe:

“Dionisos no es el sueño sino la ebriedad. No mantiene la vida a distancia y mira a través de un velo sino que es la vida completa e inmediata [...] <<El dionisiaco no es ya un artista se ha convertido en una obra de arte>>. Por ello Dionisos no observa el límite, sino que lo desborda. Para él, el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría. Nietzsche dice que aquellas que sufren de una exuberancia de vida desean un arte dionisiaco. De aquí que él no niegue nunca más. Esto, dice Nietzsche, es la esencia de la fe dionisiaca. En vez de negar, afirma la unidad dialéctica de los granes instintos contrarios: Dionisos reunifica el macho y la hembra, el Yo y el Otro, la vida y la muerte. Dionisos es la imagen de la realidad de los instintos que el psicoanálisis encontrara del otro lado del velo”.⁴⁷

Como se ha visto hasta ahora, la esencia de la experiencia dionisiaca en el artista consiste en la unidad de los instintos contrarios, todo mezclado en una perfecta armonía. Por eso lo dionisiaco se adquiere por medio de la disolución del Ego en el Alter Ego, lo dionisiaco destruye la conciencia del Yo, como ocurre en la novela de Volpi, ya que el propio escritor

⁴⁶ Jung, Carl Gustav, *Tipos psicológicos*, pág. 187

⁴⁷ Brown, Norman O. *Eros y Tanatos. El sentido analítico de la historia*, México, Joaquín Mortiz, 1967, pág. 207

pierde la conciencia de sí mismo y sufre una grave despersonalización al momento de escribir. Los personajes que crea Jorge Volpi son seres fragmentados, poseedores de una personalidad cambiante y de una identidad desmembrada a causa de la naturaleza dionisiaca de su autor, naturaleza que les ha heredado a la hora de concebirlos. La trama de *A pesar del oscuro silencio* consiste en el atisbo de “Jorge”, el personaje-narrador hacia Jorge Cuesta, de la obsesiva y desesperada persecución de su imagen doble, de su alter ego. Solamente explicándose la vida de Cuesta puede entender su propia realidad, porque finalmente el otro es su reflejo, la proyección de su inconsciente, lo que él no puede apreciar de sí mismo, sino hasta que logra mirarlo desde afuera, desde el inquietante y oscuro lado de la alteridad.

El personaje principal “Jorge” comparte la “inocua profesión” de su autor, es escritor e investiga la vida y la obra de Jorge Cuesta, hasta que sin advertirlo esa “otra vida” comienza a enredarse con la suya, hasta el grado de soslayar y perder todo lo que lo rodea, el amor, la cordura, la realidad, pero principalmente pierde la certeza de poseerse a sí mismo y por eso a lo largo de la narración no sólo padece una, sino una serie de múltiples y crueles metamorfosis. Este personaje tiene una desgastada relación amorosa con Alma, una cellista que a pesar de tener una extraña vida marital con él, continúa enamorada de su anterior pareja, Barrientos, un cínico director de orquesta con quien finalmente decide huir y dejar abandonado a “Jorge”. Hasta aquí he mencionado a tres personajes: “Jorge”, el narrador, Alma y Barrientos, todos ellos son seres ficticios, confeccionados por la mente siniestra de Jorge Volpi, pero en la realidad existe el doble de cada uno: “Jorge” e transforma en Cuesta; Alma es Lupe Marín y Barrientos representa al pintor guanajuatense Diego Rivera. En algún momento de la novela, “Jorge” busca a su amigo para confiarle los avances de su obstinada investigación, de su hostil relación con alma y de los indicios de su prematura demencia, simplemente lo llama Eloy (quien en el plano real es Eloy Urroz, compañero de la generación del crack y amigo verdadero de Volpi) y este personaje es la contraparte del poeta Gilberto Owen, quien fuera el confidente e íntimo amigo de Cuesta.

Al final de la novela los personajes y el texto se han transformado, el plano real y el de la ficción, convergen y se confunden creando una incertidumbre sobre la naturaleza verdadera de lo uno y de lo otro, como en la fiesta de Dionysos “todos son uno y lo mismo”

y esa sustancia que ha sido mezclada en el fondo del texto no es otra cosa sino la Escritura y lo que hace a la escritura es la trama, los personajes y su creador, y así puedo llevar a cabo esta operación hasta conseguir un número infinito de posibilidades como en una ecuación matemática en donde A puede ser B y de igual manera B puede ser A. Los personajes pueden condensar su esencia en Jorge Volpi. El autor puede transfigurarse en Jorge Cuesta. La novela es la esencia de Volpi. Volpi está fragmentado en su novela. Jorge Volpi termina convirtiéndose en silencio y el silencio es la nada, la otra cara del lenguaje y cuando el escritor decide nombrarlo se convierte en escritura y así sucesivamente en una interminable e incesante combinación de factores que no importa cual sea el orden, porque de ninguna forma alteran el producto final.

“Jorge” adquiere las palabras de Cuesta, quizá porque –como Volpi- ha leído sus poemas, sus artículos, sus cartas, las biografías que se han escrito sobre él y de esa manera se he permeado de su existencia como si fuera la suya, entonces ni él mismo puede reconocer su propia voz narrativa de la de los otros Jorges: Volpi y Cuesta. Al final del capítulo tres de la primera obra evidencia esta confusión cuando escribe los últimos versos del *Canto a un dios mineral*: “El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina el futuro”. ¿A quién de los dos pertenecen estas palabras? Sin duda alguna, son de Cuesta, pero estando escritas dentro del texto de Volpi corresponden al narrador, él se ha fundido en la escritura del *otro*. Más tarde, en el capítulo siete de la misma obra, relata un encuentro con Lupe Marín:

“Confundida en la incansable repetición de su imagen en retratos y lunas, creí descubrir a la mujer sentada en su lato sillón de brazos al fondo del cuarto. Una respiración difícil delataba a la artífice de ese paisaje construido con los despojos de su mente. Apenas podía ver su blusa, su cabello cano y sus años. Apoyaba las manos en el regazo, manos de pianista y de vendedora de flores, de poeta y de maga”.⁴⁸

Esta no es la imagen de Lupe Marín, más bien corresponde a la descripción de la desoladora y febril personalidad de Cuesta. Por eso el narrador dice “creí descubrir”, porque esas manos largas de poeta y de alquímico, no son más que las de Cuesta. Esta imagen del poeta con las manos apoyadas sobre el regazo me remite a una fotografía de

⁴⁸ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 33

Cuesta, realizada por Álvarez Bravo en 1930, o el retrato escrito que hace Elías Nandino del poeta contemporáneo:

“Jorge Cuesta era alto, delgado, con cabello castaño, con ingesticulante tristeza petrificada en la cara, con manos largas y huesudas, con madurez precoz en su conjunto. Vestía casi siempre en negro, azul o en gris. Su frente era amplia y su mentón un poco adelantado y fuerte. Su seriedad era de estatua. Sin deuda alguna con Adonis, creaba fuera de sí una aureola angelical, satánica, sorpresiva, atrayente, que hacía pensar que se estaba junto a un ser superior, donde se daban cita la inteligencia y la intuición, la magia y el microscopio”.⁴⁹

Sí, Lupe Marín también se ha convertido en el poeta veracruzano. Y unas líneas más adelante, ella se dirige al narrador creyendo hablar con quien fuera su esposo y su tormento: “Estoy aquí por tu culpa, porque te obcecaste en ser como yo”.⁵⁰ Aquí nuevamente habla Cuesta, porque es “Jorge” el personaje quien se obstina en perseguirlo para llegar a ser como él. Y al término del capítulo el narrador nos da conocer que no fue con ella con quien habló sino con su doble:

“-Jorge- dijo todavía con unos labios gruesos que no eran los suyos-. He perdido toda la esperanza”.⁵¹

Después en el capítulo doce, de la Primera Obra, vuelve a mezclar su voz narrativa y la voz epistolar de Cuesta, tomando algunos fragmentos de las cartas que el poeta le escribió a Lupe Marín, para dirigirse a Alma y entonces, desesperado, sabe que todos, incluyéndose a sí mismo, han dejado de ser lo que han sido en un principio:

“Te escribo esta carta aunque sé que no vas a leerla. Quizá por eso mismo me atreva a desafiar el silencio de nueva cuenta; por un momento me regocije pensando que no tendría que volver a someterme a esta tortura, que una pluma no estaría otra vez en mis dedos para verter insípidas gotas de tinta, pero no soy capaz de escapar al delirio. No comprendo que absurda manía me lleva a calcinarme con mis propias –ahora desgatadas- palabras. No resisto, como si no fuera yo sino otro quien dicta estas palabras de dolor y sangre. Dios mío, como quisiera poder decirle esto a alguien –incluso a ti- en lugar de tener que escribirlo”.⁵²

Y conforme avanza la escritura de la carta, avanza también la metamorfosis del personaje, como bien ha dicho el narrador: “ni siquiera los nombres significan algo”, pues cualquiera de los tres “Jorges” puede estar escribiendo el texto, cualquiera de los tres puede crear y

⁴⁹ Panabiére, Louis, *Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942)*, pág. 19

⁵⁰ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 33

⁵¹ *Ibidem*, pp. 33-34

⁵² *Op. cit*, pág. 45

asumir la personalidad del otro y disfrazar su voz narrativa para crear confusión. Y es seguro que estas líneas las escribe Cuesta, quien devastado por la locura y el sufrimiento le suplica su perdón a Lupe Marín:

“Me refugié en la inteligencia, ese frío tumor [...] Perdí de vista, que, aún reinando, la inteligencia siempre permanece sola. Absolutamente sola. Perdóname, pues, esta carta: necesitaba escribirla y adquirir valor para la única conclusión posible, la consecuencia extrema de mi vida y de mi obra. Infinidad de veces repetí que había que arrancarle al mundo los escasos jirones de verdad que nos muestra: ahora me veo precisado a emprender, el más importante, el que puede justificar lo demás, el que puede dar sentido al tedio y al dolor, a los recias necias y los olvidos puntillosos, a tu amor desvanecido y a esta carta que se pierde con mi sangre”.⁵³

El dueño de ese destino marcado por el frío tumor de la inteligencia, no es otro más que Cuesta, enseguida se advierte su sentido adverso de la vida (pero al decir adverso no quiero decir que sea un pesimista, sino todo lo contrario, pues se enfrenta a todo lo terrible y problemático), su tono y su estilo de “poeta trágico” como llama Nietzsche a los discípulos de estética dionisiaca, de los que como él encuentran en la actividad artística la supremacía de generar y crear vida por medio de la disciplina del sufrimiento:

“En la ciencia de los misterios está santificado el dolor; el esfuerzo del alumbramiento hacía sagrado el dolor; todo lo que asegura el porvenir, requiere dolor. Para que exista la alegría eterna de la creación, para que la voluntad de vivir se afirme eternamente por sí misma, es necesario que existan también los dolores del parto. La palabra Dionisos significa todo esto. No conozco simbolismo más elevado que este simbolismo griego de las fiestas dionisiacas. El más hondo instinto de la vida [...] la voluntad de vivir, regocijándose en el sacrificio de nuestros tipos más elevados, es lo que yo he llamado dionisiaco, y en ello he creído hallar el hilo conductor que nos lleva al poeta trágico”.⁵⁴

Sí, Jorge Cuesta, lo vuelvo a decir, es un “poeta trágico” porque como en el cuerpo como en el espíritu del filósofo alemán, en el suyo habitan los mismos instintos contrarios: El dolor y el placer, sustancias ambivalentes que afirman la prolongación de la vida y de la muerte, más allá del bien y del mal, en el eterno retorno del artista y de su obra. Por eso es posible que en el párrafo que transcribí de la novela, no sea ni Volpi ni el “Jorge” ficticio ni Cuesta quien lo escribe sino que esas palabras pertenezcan a Nietzsche quien en realidad se dirige a su hermana Elizabeth. Porque antes que los otros, el frío tumor de la inteligencia que permanece sola, fue suyo y su voz y la trágica y dolorosa enfermedad de la lucidez, de

⁵³ *Op. cit*, pp. 48-49

⁵⁴ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo III, pág. 1261

la supremacía se ha repetido como un eco palpitante en los otros autores. “El príncipe de la soledad” como Nietzsche se ha llamado a sí mismo, escribe:

“...el hombre más grande es el más solitario, el más oculto, el más aislado, cuyo reino está situado más allá del bien y del mal, el dueño de sus propias virtudes, el hombre que posee una voluntad arraigada y poderosa. La grandeza para nosotros es la unión de la multiplicidad con la unidad, la amplitud con la plenitud”.⁵⁵

Sí, con lo anterior, Nietzsche se describe a sí mismo a la perfección, pero sin saberlo, también describe la personalidad de Cuesta, quien sintió por él filósofo y su obra una afinidad patológica que no solamente lo hermana sino que lo hace similar y que sólo es posible que se llegue a sentir por el Doble. Sí, porque Cuesta siempre supo que Nietzsche era su *doppelgänger*. En su artículo titulado Nietzsche y el nazismo, Jorge Cuesta escribe:

“Confieso una pasión sin límites por Nietzsche [...] Se tiene presente que una admiración por él no puede desconocer que su gloria fue la de no haber dicho él nada a su favor [...] Esta <<victoria sobre sí mismo>> es su grandeza. Y este sacrificio es el que lo lleva a la inmortalidad. No es posible ignorar el sufrimiento de ser inmortal que lo torturó hasta la locura [...] Y no hay un espectáculo más trágico que el de la tenacidad, la lucidez, la penetración, la astucia y la inteligencia, que le permitieron nacer”.⁵⁶

Finalmente el narrador, concluye el capítulo doce con una frase que corresponde a un telegrama que Jorge Cuesta, le envía a su hermana Natalia Flora Cuesta desde Europa y con la cual Jorge Volpi da título a la novela: “Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio. Jorge”.⁵⁷ ¿Y de nueva cuenta el narrador vuelve a ser Cuesta, o acaso el otro “Jorge” es el que habla, y el que vierte insípidas gotas de tinta sobre la página muda, abierta a lo indecible? Al llegar a este punto de la novela, las palabras, los sentimientos, los nombres ya no son de quien lo eran, todos los personajes y el texto mismo son portadores de una máscara que ingeniosamente los disfraza ante los ojos expectantes de nosotros los lectores. La confusión, el caos, la mimesis, la transgresión del tiempo y del espacio, se hacen cada vez más evidentes a cada palabra que recorren los ojos.

En el capítulo dos de la Segunda Obra, *Vasto depósito de breves vidas*, ocurre otra transmutación cuando “Jorge” visita la clínica psiquiátrica donde en 1942 estuvo internado Jorge Cuesta, buscando algún indicio que lo ayude, no sólo a ordenar la vida del poeta, sino

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 1366

⁵⁶ Cuesta, Jorge, *Ensayos y prosas varias*, *Obras reunidas*, Tomo II, pp. 480-481

⁵⁷ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 49

también con ello acomodar los fragmentos dispersos de la suya. En aquel lugar solamente encuentra a un anciano que es el único que puede proporcionarle algún dato sobre Cuesta, pues según le han dicho los médicos, él permanece ahí desde la época en que el poeta se suicidó y yo me atrevería a decir que su estancia comenzó a partir de aquella trágica madrugada del 13 de agosto de 1942. Su nombre es “Araña” o al menos así es como lo llaman los otros enfermos y los médicos; pero en realidad todo es un artilugio del escritor y este personaje es uno de las tantas transfiguraciones de Cuesta en otros personajes. Sin advertirlo, “Jorge” se entrevista con su *doble* Jorge Cuesta y por eso es seguro que este encuentro esté más cercano al ámbito onírico (al ámbito introspectivo y retrospectivo del psicoanálisis) que al real y que todo lo ocurrido sea solamente un sueño del narrador como ocurre en un cuento de Borges.

La imagen del poeta que nos presenta Volpi es la de una sombra, más que la de un hombre, incluso es la de un fantasma enclaustrado en las paredes de un manicomio y es así porque finalmente este fue el lugar donde se llevo a cabo el sacrificio ritual con el que concluyó su existencia. Al que observamos es a un Cuesta loco, avejentado, destinado a la condena inmanente de sufrir las múltiples metamorfosis del tiempo a través de la fragilidad de su cuerpo. Sí, el incesante Tiempo, el Dios-Tiempo, el Enemigo-Tiempo, el Verdugo-Tiempo, del que tanto huyó y trató de evitar creando palabras y fórmulas químicas que siempre creyó, lo alejarían del devenir, y revertirían el proceso fisiológico, por eso el narrador lo llama “poeta prófugo” y entonces lo describe: “Esta anomalía, esta antianormalidad, podía leerse en el fondo oscuro de sus pupilas, en el lecho turbio de su iris, donde se adivina la mirada que va hacia adentro, hacia el interior de su viejo cuerpo. Nadie recordaba su nombre, diluido ya en la humedad del edificio...”⁵⁸

Los nombres son los que otorgan identidad y si el suyo ha sido olvidado es porque sabe que en cualquier momento puede diluirse no sólo en la humedad de las paredes de un viejo edificio (y esas paredes pueden simbolizar su conciencia o su cuerpo o su obra literaria, todo lo que contiene y encierra su esencia) sino también en la existencia y en la personalidad de otro ser, que puede convertirse en otra sustancia. De esta manera el narrador prosigue:

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 60

“Sin embargo, cincuenta años después, Araña permanecía en el mismo lugar, excluido de un mundo que ya no conservaba ningún testigo de su culpa. Al contrario de lo que se murmuraba, como si disfrazase al pasado, tenía el rostro de un niño inocente y frágil, envuelto en pelo cano y arrugas como si fueran parte de su máscara”.⁵⁹

Pero, ¿cuál es su culpa, acaso tratar de excluir las leyes del tiempo, tratar de escapar de la realidad circundante para encontrar en otra dimensión el paraíso perdido o creerse un Dios implacable y omnipotente que puede mutilar de un solo tajo las entrañas de la vida? Aunque en cierto sentido, el narrador se equivoca, porque “Araña” es su propio testigo, el único que sabe las razones de su culpa, el único que conoce lo que no se ha escrito, lo que el silencio oculta y calla en su pertinaz mutismo, por eso es que mira hacia adentro, “donde el ser sigue su ruina y yace como si fuera nada”, va hacia la recóndita morada de sí mismo –como se mira la oscuridad del abismo cuando cerramos los ojos para dormir y enseguida se enciende la maquinaria del sueño o para recordar un suceso pasado cuya visión se presenta intacta como en el momento preciso en que ocurrió- y recuerda quién es y el crimen que cometió y por eso no cesa de repetir la misma muerte a cada segundo, las mismas voces interiores torturándolo, la misma incertidumbre lacerándole la razón, la misma angustia, las mismas manos largas y trémulas que anudan una sábana al cuello y luego a la cabecera de la cama, el mismo sabor agrio de la tristeza y del dolor que padece el suicida.

“Araña” no es un simple apodo, es su nombre verdadero, porque según él mismo explica, ese nombre va de acuerdo a sus cualidades y lo único a lo que se ha dedicado sus días desde que llegó a habitar el sanatorio es a tejer un tapete de mimbre, aunque en realidad lo que hace es enhebrar las fibras de su destino, pero no se refiere al destino futuro, sino al tiempo mutilado, el tiempo perdido entre los escombros de una memoria existente, no recordada porque nunca fue vivida: “Tengo que armar con mis dedos los nudos de mis días anteriores...”.⁶⁰ Sí, en eso consiste el castigo de un suicida, “en reescribir y reordenar el pasado”, en llenar el hueco de la memoria con recuerdos, precisamente por haberse negado al devenir, aspirando encontrar en el más allá, el silencio y la nada. “Araña” imita el mecanismo inoxidable de un reloj maniático cuyas manecillas no se detienen nunca.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 61

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 62

¿Acaso es la eternidad? Sí, porque ahí está la salvación de su alma y el destino de la misma está en la profundidad de la muerte: “¿Para qué tejer sin parar?”,⁶¹ pregunta el narrador y entonces “Araña” le contesta con dos versos endecasílabos pertenecientes a uno de los sonetos de Cuesta fechado el 19 de abril de 1932. Finalmente lo que hace es usar sus propias y desgastadas palabras: “No para el tiempo, sino pasa; muere la imagen, sí, a lo que pasa aspira”.⁶² Con esto quiere decir que el tiempo no muere si se detiene, si deja de transcurrir, por eso Cuesta al suicidarse no muere, se queda varado en el Tiempo, no cumple con el destino y el fin que desde un principio tenía escrito, se revela contra su propia naturaleza y por eso tiene que regresar una y otra vez hasta que logre restañar la herida que dejó abierta. Esa es la razón por la que tiene que armar los nudos de sus días anteriores, reconstruir una vida que nunca existió. Su tarea consiste en anudar y desanudar constantemente la madeja del tiempo y al hacerlo como el dios Dionysos (llamado también Lysios o Liceo que significa el liberador o el que desata nudos) está liberándose de su propia locura (“del infierno del sentido”), del demonio (el arte), del destino del alma (ser escritor) y del pecado; pero un segundo después cuando sus dedos regresan al tejido, todo se vuelve a regenerar.

El acto de tejer representa la creación y la fecundidad, la exaltación de la vida y en su contraparte el acto de desanudar el “gigantesco tejido” significa la destrucción, la muerte, el desmembramiento de la razón y del ser. La creación y la destrucción, la muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación son símbolos que representan la imagen cambiante de Dionysos, el ser de la muerte y del renacimiento, el despedazado, el sufriente, el que desaparece y vuelve a aparecer, el que nace tres veces –sí, renacer con tres caras distintas como en la novela: Jorge Cuesta > Jorge Volpi > “Jorge”, el protagonista narrador-el Dios del eterno retorno. Pero después de todo esto, me pregunto, ¿en dónde quedan los días, las horas que no vivió el suicida? Ese tiempo se queda suspendido, despierto, en espera continua del porvenir, permanece vivo, lo que muere es el cuerpo de Cuesta, no así su alma, por ese motivo “Araña” representa su alma, la sombra, la esencia o la obra literaria de Cuesta y es por eso que este personaje sí envejece, a diferencia de la imagen corpórea y

⁶¹ *Ibidem*

⁶² *Ibidem*

tangible del poeta, que se desvaneció en 1942. Una prueba más de que el narrador tiene un encuentro con Jorge Cuesta, es cuando “Araña” vuelve a utilizar dos quintetos extraídos de poesía del escritor veracruzano para expresar el verdadero sentido de la muerte: “La muerte es vana, profunda y triste...”.⁶³ Esto es lo que el personaje dice en la novela, pero la estrofa completa es así: “lo que no fuiste / tu muerte gana. La muerte es vana, profunda y triste”.⁶⁴

¿De qué sirve la muerte si aún experimentándola no puede concluir su ciclo vital en el universo? ¿De qué sirve si aún experimentámosla no puede separarse de sí mismo, del antagonismo del alma? El cronómetro de la muerte comienza contarse desde el momento en que desaparecemos físicamente del mundo, la muerte significa todo lo que no fuimos, abarca todo lo que no hicimos y envuelve con un velo de misterio todas las palabras selladas por el silencio. El tiempo de la muerte es un tiempo estéril, un tiempo intrascendente por que en él están condensados todos los tiempos (pasado > presente > futuro). La muerte es un vasto depósito de breves vidas y de acuerdo con la experiencia dionisiaca, la muerte representa el supremo acto de unión, es la reintegración al múltiple ser de la naturaleza. Y entonces “Araña” prosigue: “Lo tengo conmigo, al pobre. Muy triste. Una mujer lo visitaba. Muy triste”.⁶⁵ No hay ninguna duda de que “Araña” es Cuesta, de otra manera no podría “tenerlo consigo mismo” como dice. Sí, tiene adherido a su doble todo el tiempo, no hay manera de que pueda desprenderse de ese *otro* que lo habita o que el habita. Tampoco podría tener conocimiento de esa enorme tristeza y del solipsismo que lo hace permanecer callado, inmóvil, fuera del mundo y de los otros, si él no hubiera experimentado esos sentimientos, porque finalmente todo lo del “otro Cuesta” le pertenece y le duele de la misma forma.

“Araña” es solamente una ausencia, una profunda oquedad que se sigue ensanchando conforme pasa el tiempo. Está atrapado entre dos dimensiones: la vida y la muerte, lo real y lo ficticio: “¿Qué hacer con alguien que muere y resucita a cada momento?”.⁶⁶ Eso es lo que se pregunta el narrador y yo respondo, cuando un hombre muere y renace a cada instante es porque tiene la capacidad de vivir muchas vidas y de

⁶³ *Ibidem*, pág. 63

⁶⁴ Cuesta, pág. 72

⁶⁵ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 63

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 62

sufrir diferentes muertes, de adquirir muchas personalidades, o como escribiera Dostoievski refiriéndose a su personaje Raskólnikov en *Crimen y castigo*: “A cada instante se transformaba en un hombre distinto al que había sido el instante anterior”.⁶⁷ Y en otras palabras Nietzsche expresa: “Los dioses, cuando mueren, siempre mueren muchas clases de muertes”.⁶⁸ De igual forma, Volpi repite estas mismas ideas al inicio de la novela, cuando comienza a introducirnos a la sombría y despedazada imagen de Cuesta, a quien momentos antes de ser conducido al manicomio, los enfermeros le conceden diez minutos para encerrarse en el baño y contemplar –como nosotros miramos a través del azogue de la literatura- frente al espejo la siniestra multiplicidad de su rostro:

“Los enfermeros le dicen que no intente nada [...] luego permanecen inmóviles, contemplan cuadros y repisas, libros viejos y el polvo, atrapados en la mirada de ese fantasma caído a pedazos. Diez minutos: suficientes para preparar diez muertes distintas o malgastar nueve intentos y aprovechar el último”.⁶⁹

De acuerdo con lo que dice el escritor ruso y el filósofo alemán, esa es la manera en que “Araña” acomoda con sus dedos –y tiene que ser con los dedos porque con ellos llevó a cabo el acto suicida y con ellos también ejecuta el instrumento estilográfico que de alguna forma para el autor representa un instrumento de tortura- y al hablar de esto me viene una idea a la cabeza: Si la novela de Volpi no fuera una obra literaria, sino cinematográfica, claramente y en varias ocasiones podríamos apreciar un *close up* a las manos largas y afiladas de los personajes, “manos de demiurgo implacable” –las piezas dispersas de la vida que él mismo fragmentó-, lo hace colocándose una máscara distinta cada día, viviendo vidas que son la suya, repitiendo versos, palabras dichas y escritas que otro hizo, aunque un segundo antes de pronunciarlas, ese *otro* haya sido él mismo.

Este disfraz con el que reconstruye los sucesos de una vida que no vivió, es la escritura un instrumento que salva de la crueldad de la realidad. Es precisamente en el poder de la transformación en lo que consiste la naturaleza dionisiaca de Volpi, de su novela y de los personajes que en ella están contenidos, “todos son uno y lo mismo” confluyendo en le mismo tiempo y en el mismo espacio, todos se confunden y se mezclan y mueren y vuelven a nacer para ser otro distinto a cada segundo. Por eso en algún momento

⁶⁷ Dostoievski, Fiodor, *Crimen y castigo*, pág. 282

⁶⁸ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo III, pág. 1693

⁶⁹ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pp- 11-12

de la novela el narrador dice que “nada destruye como la escritura”, y es verdad por que el escritor se deshace, se desmorona en innumerables pedazos, penetrándose sustancialmente con sus textos. En el momento de la ruptura, de su interior brotan infinidad de cristales que lo reflejan en circunstancias y en momentos diversos. Y estos reflejos, son sus vivencias, sus recuerdos, sus lecturas, sus experiencias, sus padecimientos físicos y mentales, sus sentimientos y todo de lo que se ha visto influenciado. El escritor se fragmenta, se rompe, se queda vacío, despersonalizado, después de concluir su obra. Sufre una muerte simbólica durante un “tiempo hierofánico” (el tiempo de la novela en donde construye una duración de estructura sagrada); pero vuelve a renacer para engendrar otra novela otros personajes y de esa manera disfrazar nuevamente las heridas de la realidad y recuperar las sutilezas del pasado:

“En verdad nada destruye como la escritura: aniquila la realidad cuando cree preservarla, la inmoviliza y la agota cuando intenta rescatarla del olvido y el tránsito. El sentido del mundo está en caminar, en el movimiento, en el cambio: fue hecho sólo para deslizarse en instantes irrecuperables, para nacer y morir en un parpadeo. En cambio, la literatura, falaz remedo de la memoria, está parálitica; formada a base de insatisfacciones, no resucita a nadie”.⁷⁰

Más adelante en el capítulo tres ocurre otra fusión de personalidades, cuando la voz narrativa de “Jorge” cambia por la de “Alma”, pero quizá tampoco pertenezca a ella dicha narración, sino a Lupe Marín, aunque en realidad cualquiera de los dos puede ser quien relata la historia y de igual manera sus palabras pueden estar dirigidas a Barrientos o a Diego Rivera:

“Tortuoso incorregible, pretende demostrar sus suficiencia sin abandonarme. Estúpido juego que cree ganar porque conoce su derrota desde el comienzo. Su propia dignidad me arrinconó en una decisión que resultó indigna para ambos: dejar sus reglas o llevarlas hasta las últimas consecuencias [...] Pero te repito que nunca perdí la lucidez, en ningún instante dejé de comprender lo que hice y por qué lo hice, créeme. Pero tampoco me siento mal con Jorge, también fue culpa suya”.⁷¹

¿A cuál de todos los Jorges se refiere la narradora? Es difícil saberlo y más cuando el desfile de máscaras nos ha alcanzado también a nosotros los lectores. Esta confusión de la voz narrativa de Alma y Lupe Marín ocurre en otros dos capítulos de la novela (en el

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 45

⁷¹ *Ibidem*, pág. 65

capítulo nueve de la Segunda Obra y en el capítulo dos de la última Obra) en los que dice esto:

“Amo a Jorge y sin embargo no puedo estar con él, me repugna verlo, su estúpido orgullo. Pero de veras lo amo, y no puedo evitarlo”.⁷²

Y más adelante en otro capítulo la narradora (o alguna de las dos narradoras, ya sea Alma o Lupe) se muestra perpleja ante la irrevocable y gradual metamorfosis que ha sufrido “Jorge”, pero en su tono febril y contrito, también se muestra contagiada de la misma ruinosa tristeza del personaje al que se refiere:

“No puedo entender por qué cambió tanto, por qué se transformó y se consumió de pronto; nada queda de él, apenas lo reconozco. Dime, ¿qué hace que un hombre enloquezca y se deshaga? [...] Debo olvidarme de él, olvidarlo aunque me muera. Pero no logro quitarme de encima sus ojos clavados en mi piel [...] No conseguiría desprenderme de su inmundicia aunque me lavara mil veces. Por Dios, su figura me persigue. Aún la tengo junto a mí...”.⁷³

La mujer advierte la transformación de “Jorge”, pero aún no se ha dado cuenta de que ella no es la misma, que ella también se ha diluido en la insania y en la anormalidad de Cuesta. En los capítulos siguientes se hace más evidente la “teoría del disfraz” o del “mundo al revés” que caracteriza al carnaval o la fiesta de Dionysos, ya que “Jorge”, el personaje narrador lleva a cabo un *ritual de travestismo*, esto quiere decir que haya un intercambio de los papeles sexuales: El masculino y el femenino y el femenino por el masculino, dentro del carnaval a este rasgo sobresaliente se le llama mascarada y consiste en ocultar el sexo de los enmascarados y de esa manera conseguir la unidad primordial por medio de la neutralización de los opuestos. El personaje al vestirse realiza por un momento la *conjunción de los sexos*, un estado que le facilita la comprensión total del cosmos. El filósofo rumano Mircea Eliade, explica la razón por la cual el hombre se disfraza de lo contrario a su naturaleza transformándose en opuesto, en lo diferente, en lo “extraño”, en lo *otro*:

“La necesidad experimentada por el hombre de anular periódicamente una condición diferenciada y bien fijada para volver a encontrar la <<totalización>> primordial se explica por la misma necesidad que producía

⁷² *Ibidem*, pág. 84

⁷³ *Ibidem*, pp. 100-101

la <<orgía>> periódica que en otras formas se desintegran para desembocar en la recuperación del <<todos-uno>> de antes de la creación”.⁷⁴

Este cambio de los papeles sexuales ocurre en el capítulo cinco de la Segunda Obra, cuando “Jorge” al encontrarse frente a Alma, le pregunta:

“¿Cuál crees que sea la auténtica diferencia entre hombres y mujeres? ¿Qué nos hace tan opuestos?”.⁷⁵ Y al no encontrar una respuesta, prosigue: “¿Qué no hace tan distintos a ti y a mi? ¿La genética, la naturaleza nada más? [...] Te lo voy a decir de otro modo: ¿Son iguales nuestras almas? ¿O también son mitades separadas, como nuestros cuerpos? Sí, por ejemplo, un hombre tomara el cuerpo de una mujer, ¿podrías seguirlo amando como a un hombre?”.⁷⁶ Pero Alma no entiende cuál es su propósito y por eso no puede responderle, y él sigue obstinado en hallar la fórmula que lo transforme en otro: “... ¿qué pasaría si tu cuerpo se volviera de hombre y el mío de mujer? [...] Quiero saber si nuestros cuerpos se modificaran, si de repente tuviéramos el sexo contrario...”.⁷⁷

Aquí el personaje solamente advierte la metamorfosis que ocurrirá hasta el capítulo doce, donde finalmente decide portar la máscara que en su forma grotesca y misteriosa no es otra cosa más que el instrumento que lo conducirá hasta la negación de su identidad, hacia la transferencia del Yo al Otro y luego la eterna disolución de los contrarios tan afanosamente anhelada. El rito del disfraz intersexual tiene dos vertientes: transición e iniciación (muerte y renacimiento). Además posee esto un valor positivo y uno religioso. El primero tiene la capacidad de asegurar la salud, la juventud, el vigor, la duración del ser humano y conferir una especie de perennidad. El segundo, trata de la magia de la fecundidad que es la única forma de cerrar el círculo de la totalidad. Finalmente, la significación esencial de los rituales del cambio de los vestidos es el caos y la confusión: La “reintegración” de los elementos contrarios para retornar a la condición y a la imagen paradisiaca del hombre “primordial”, el ser andrógino:

“Me esforcé en tranquilizarme, pero una idea comenzó a apoderarse de mi lucidez: una imagen atroz me envolvía y agotaba [...] Me erguí, abrí el cajón de Alma y extendí su contenido sobre las sábanas: perfumes, cajas, papeles, joyas baratas y medicinas; después pinturas de labios, sombras, delineadores, rímel, lápices y

⁷⁴ Eliade, Mircea, *Tratado de la historia de las religiones*, México, Era, 2000, pág. 380

⁷⁵ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pág. 72

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 71-72

pinceles, rubor, polvo facial: todo listo para usarse. Me deshice de la camisa, acerqué el espejo del tocador y, extasiado, envilecido, me entregué al poder de aquellas máscaras”.⁷⁸

¿Y en qué consiste el poder que otorgan las máscaras? En primer lugar, la máscara es un elemento que transfigura y redime de la realidad, creando a su vez una realidad paralela dominada por una fuerza desbordante de fecundidad: El arte, que tiene la capacidad de producir nuevas formas a través de los procesos de mutación, transformación constante, destrucción y devenir. En segundo lugar, la máscara es la manifestación del deseo de ser *otro* en un tiempo y un espacio alterno y extraordinario, es una manera de entrar a una dimensión diferente y desconocida. De alguna forma la máscara es concebida como un objeto mágico que produce el placer de la metamorfosis continua (el placer de la afirmación de la existencia) la voluntad de mostrar un *yo* distinto a cada segundo y finalmente representa la imagen absurda, soez y grotesca del alter ego y por eso razón constituye un doble de lo invisible, una contraparte de la ausencia que se va transformando en presencia. Es por eso que Nietzsche dice que “el mayor de todos los disfraces es la desnudez”, porque aún estando desnudos frente a los otros, sus ojos no pueden apreciar lo que somos ni traspasar ese mundo de apariencias que nos separan y hacen diferentes al Yo del Otro, del Yo interior que está contenido en la esencia y en espíritu del individuo. Pero más detalladamente el filósofo alemán describe su concepto de la máscara.

“El espíritu encuentra un goce en la multiplicidad de sus mascarar y de su astucia, goza también del sentimiento de seguridad: esas condiciones de Proteo son las que mejor le defienden y le disimulan. Esta voluntad, que busca la pura apariencia, la simplificación, la máscara en una palabra, lo superficial actúa a la inversa del sublime instinto que impulsa al hombre a conocer, a ver, a querer ver las cosas hasta el fondo, en su esencia y en su complejidad”.⁷⁹

“Jorge” al enmascararse solamente está mostrando su Yo grotesco, por medio del maquillaje está deformando su identidad y es aquí cuando aparece la máscara, la lucha de seguir siendo uno mismo, de permanecer inmóvil, o de transfundirse en el otro, al romper los límites de la individualidad:

“Seguro de que Alma seguía bajo la ducha me deslicé al cuarto de baño [...] Por un instante la contemplé tallándose los muslos y cubriéndolos de espuma antes de abrir violentamente la cortina para dejarla frente a

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 91-92

⁷⁹ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo III, pág.

mí. Desnuda, indefensa, no concebía estar mirándome. La humedad había escurrido la pintura sobre mi cara, llagas negras y encarnadas y violetas goteaban por mis mejillas hasta unos labios profundamente rojos”.⁸⁰

“Alma” sin saberlo también viste un disfraz, su cuerpo desnudo lo representa y por más que “Jorge” intente conocerla no puede descifrar la crueldad del enigma que la envuelve, ni siquiera realizando el ritual del travestismo, ya que finalmente es lo único que busca - tomando en cuenta que cada segundo es más parecido a Cuesta- el equilibrio entre las fuerza opuestas, la reconciliación de los contrarios. Hasta este punto de la narración, la máscara de “Jorge” comienza a desvanecerse, por debajo de esta se hace presente otra mucha más abigarrada y compleja, que adquiere un significado más tétrico y que pretende disimular el hueco insondable del silencio, de la nada, ese artefacto es la *locura*, otra forma de disfrazar las heridas de un destino adverso, de traspasar las apariencias y la transgresión de la cordura: “Te has vuelto loco, Jorge [...] Lloró, abrió los ojos como si deseara atraparme en la mirada, un último Jorge clavado en sus pupilas, y las cerró definitivamente durante esa noche”.⁸¹ Y en ese preciso instante, antes de que Alma cierre los ojos, es cuando ocurre la anteriormente anunciada *doble metamorfosis* del personaje, y digo que es doble porque “Jorge” no sólo se diluye en el cuerpo de “Alma” siguiendo el mito platónico de la androginia humana, en donde las mitades separadas se encuentran a través de las diferentes fases del abrazo erótico y con ello pretenden conseguir la totalidad y la perfección de la unidad, sino también porque termina convirtiéndose en Jorge Cuesta, padeciendo cada uno de su múltiples máscaras: El anormal, el alquímico, el andrógino, el poeta trágico, el loco, el ser desbordante de razón y el suicida.

“Jorge” al poderse quitar lo que él mismo se impuso, al igual que Cuesta, navega sin tregua hacia la “isla a salvo de las horas”, condenándose a la alteridad perpetua, a la dolorosa llaga del silencio, que va abriéndose como un abismo para terminar siendo una enorme mancha oscura, una profundidad sin límites y sin sentido: “Todo cuanto es profundo es máscara” dice Nietzsche. Todo lo que es profundo es silencio. Todo lo que es profundo es dolor y sufrimiento y el sufrimiento es el principio de la vida y por lo tanto de la creación y de la ambivalencia del arte dionisiaco. El placer convertido en dolor como en un orgasmo interminable, eterno, la vida y la muerte contenidas en un segundo: “Ni un

⁸⁰ Volpi, Jorge, *op. cit*, pág. 72

⁸¹ *Ibidem*, pp. 92-93

gemido, ni un grito, ni una palabra. Nada. Como si yo no existiera, como si yo no hubiese estado ahí”.⁸² De esta forma, “Jorge” ha desaparecido después de culminar el acto sexual, ha dejado de ser él mismo porque su individualidad ha comenzado a desintegrarse para fundirse en las personalidades de los “otros”. Al realizar este acto de trascendencia el personaje comienza a ser un hueco, una huella en la existencia del otro (de Alma), su presencia es solamente un cúmulo de sucesos pasados. La confusión, el caos, la orgía de los sentidos, todo el trayecto que tuvo que recorrer el personaje para no ser él mismo, para cambiar de identidad, para suplantar al *otro*, termina aquí, todo lo que ocurre después, las palabras, los actos, pertenecen a su Doble.

En el capítulo seis de la Segunda Obra aparece Jorge Cuesta como personaje, es a él a quien pertenece la voz narrativa en primera persona y seguramente esas palabras no van dirigidas a Lupe Marín sino a su hermana Natalia Cuesta, quien fue una de las pocas personas que lo acompañó en su locura, padeciéndola y sintiéndola como si fuera la propia:

“Me hallo aquí de nuevo, sometido a la angustia de lo imprevisible, vertiendo para ti las últimas gotas que me quedan de lucidez sobre estas páginas. Lo lamento, rompí mi promesa, el dolor ha sido más fuerte que yo; necesito decirlo, gritarlo aunque nadie me escuche, aunque nadie entienda ni siquiera tú”.⁸³

Todo lo anterior pertenece a la inventiva de Volpi, pero líneas más adelante, para hacer más consistente la presencia del poeta veracruzano en el texto, transcribe casi en su totalidad una carta no fechada escrita por Cuesta probablemente en los últimos años de la década de los veinte y cuyo remitente aparece como anónimo, en donde deja entrever algunos indicios de su abrumadora enfermedad que en esos tiempos todavía permanecía dormida en los resquicios de su cerebro torturado. Volpi apenas hace algunas modificaciones a la carta, ya que anula alguna frase o incluye otras, neutralizando de esa manera ambos textos:

“Está ahí todavía dura, todavía no salgo de ella. Es tibia, blanda, extensa. No dejo de tocarla. No dejo de conservarla si abro los ojos, si los cierro, si hablo o me quedo callado; si me acuesto, si me siento o si camino; si oigo los ruidos de afuera o si escucho solamente un zumbido agradable. Todo lo penetra, todo lo invade;

⁸² *Ibidem*, pág. 93

⁸³ *Ibidem*, pág. 73

está en todas partes [...] *del aire*, hasta en las más hondas; en todo lo que veo y lo que tocó y todo lo que me toca y me mira. Que languidez física, superficial unida con qué agilidad interna profunda”.⁸⁴

Hasta aquí, todas las palabras transcritas son del poeta contemporáneo, a excepción de lo que está en cursivas y de los puntos suspensivos que yo he colocado y que anulan solamente algunas líneas del texto original. Con esto, Cuesta de alguna forma, el poeta concibe a la locura como una especie de alter ego, un personaje (antagonista) que lo persigue, una sombra, una presencia extraña y constante que primero mira y siente afuera de él y después comienza a invadirlo en su interior recubriendo sigilosamente sus lóbulos cerebrales, hasta que logra apropiarse de su voluntad. La locura de Cuesta tiene el significado de una máscara o de un disfraz que le sirve como un lenitivo contra la dolorosa realidad, representa su carácter dual ante el mundo y esta *naturaleza doble* es una característica esencial de Dionysos (y del artista dionisiaco), que además de ser el dios de las máscaras es también el Dios de la locura, y de acuerdo con esta visión, puedo decir que la locura es el caos, la orgía de los sentidos y fatal desmembramiento de la conciencia del individuo, quien sabe que se ha perdido a sí mismo, dejándose dominar intrínsecamente por los “otros”, ya sean personajes visibles (alucinaciones) o simples voces. Todo esto describe a la perfección la esquizofrenia de Cuesta que temporalmente lo arrojó a una dimensión diferente, liberándolo de todos sus monstruos, como al desequilibrado Nietzsche. Sí, el caso es el mismo, la misma lacerante locura, la misma visión transfigurada de la realidad, el mismo pensamiento fecundo de la realidad, la misma lucha triunfal contra la naturaleza, el mismo amor incestuosos por la hermana, la misma afición por Dostoievski, el gran psicólogo del alma, el maestro de las suplantaciones y el mismo destino trágico que se repite como la imagen turbia reflejada en el espejo. La apoteosis de la vida de Cuesta es la misma que la de Nietzsche: La lucidez desbordada convertida en el rigor de la locura, en la culpabilidad de no poder ser como los otros, de haber nacido diferente. En su artículo titulado Nietzsche y el nazismo, escrito en 1939, Cuesta explica esta situación:

“Su renuncia es el extremo opuesto de su naturaleza. Su <<victoria sobre sí mismo>> no es una victoria natural. Su enemigo era el más fuerte. Y no hay un espectáculo más trágico que el de la tenacidad, la lucidez, la penetración, la astucia y la inteligencia que permitieron vencer. La admiración por su triunfo tiene que ser

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 77

tanta como la compasión que lo acompañó al doloroso término de su enfermedad; en la luz que hay que ver una especie de represalia del <<vencido>>”.⁸⁵

La inestabilidad psíquica, según establece Cuesta, es una consecuencia (o un implacable castigo) por haber desafiado a las leyes de la naturaleza, erigiéndose a sí mismo como un Dios; pero de alguna forma la locura también es un signo de superioridad (de monstruosidad) ante la debilidad y la esterilidad creativa de los *otros*. La demencia de Nietzsche, de Cuesta y de “Jorge” el protagonista de la novela, es inherente a su naturaleza dionisiaca, a su poder de creación y de destrucción, ellos, imitadores de Dionysos, están locos, porque el Dios mismo está loco, y finalmente en el artículo Nietzsche y la psicología, Cuesta dice:

“Debiéramos preguntarnos si la propia locura en que se consumió su razón no fue también su último método, la última técnica de su espíritu contra la naturaleza. Pes este <<psicólogo>> entendía como <<psicología>> todo lo contrario de la naturaleza del alma; entendía como tal el arte diabólico de hacer rendir el alma del hombre el fruto que no es natural. Y su <<superhombre>> [...] es lo que esperaba como resultado futuro de la técnica psicológica en que se reconoció como maestro, por ejercerla en él mismo”.⁸⁶

Cuesta mira desde una atalaya el desmembramiento de la conciencia de Nietzsche, pero sin saberlo cada una de esas palabras las está aplicando a sí mismo, como si mirara su propio rostro y su experiencia en un espejo o en una fotografía para después describir cada uno de sus rasgos meticulosamente. Sus actos contra natura, como los de Nietzsche y Dostoievski están concebidos más allá del bien y del mal, más allá de la razón. Es por eso que sus visiones más elevadas parecen locuras y por momentos llegan a considerarse como crímenes antes las mentes frágiles de quienes no están capacitados para comprenderlos. El filósofo alemán quien se anuncia como el último discípulo de Dionysos dice a todo esto: “¡Vivir es querer ser diferente de la naturaleza, formar juicios de valor, preferir, ser injusto, limitado, querer ser diferente!”.⁸⁷ Sí, ser diferente, ser anormal, ser un individuo intentado regenerar la Unidad primordial y la única forma de lograrlo, según propone Volpi siguiendo la doctrina de sus maestros Dostoievski, Nietzsche y Cuesta, es a través del crisol de la otredad, de la alquimia sagrada que concilia los opuestos del cielo y la tierra:

⁸⁵ Cuesta, Jorge, *Obras reunidas*, vol. II, pp. 480-481

⁸⁶ *Ibidem*, pág.484

⁸⁷ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo II, pág. 1271

“Reintegrando lo dispersos, el caos, se desafía el devenir, ese oscuro corruptor de ángeles [...] La única forma de escapar del tiempo no es tratando de acabarlo, no es queriendo aniquilar las horas o taladrando la imagen del presente. Al contrario, el modo de lograrlo es reintegrando los contrarios, volviendo a tejer las madejas distanciadas... Las antípodas se nulifican, los extremos se neutralizan. A esto he dedicado mis días; como si el universo y el hombre no fueran más que una vasija modelada por Dios que nosotros nos hemos encargado de romper, he decidido elegirme en el reparador de su Obra. Su artesano”.⁸⁸

Así es, Jorge Volpi (encarnado en la voz narrativa de Cuesta) es ese semidiós que tiene que restaurar el universo fragmentado de su novela, que no solamente lo contiene a él, reflejado en el personaje-narrador “Jorge” sino también a los otros personajes y al tiempo y al espacio narrativo. Cuando el narrador Cuesta habla del hombre y del universo como una “vasija rota” se está refiriendo al desgarramiento del *principium individuationis* (el principio de individuación) que ocurre en el arte dionisiaco y consiste en el despedazamiento de la individualidad. Es una regeneración continua de nuevas formas, el “despedazado” siente el doble sufrimiento de un eterno nacimiento y una eterna muerte. Así es, el ser no cesa de fragmentarse en otros individuos a través de la mutación, de la transformación y del devenir. Como una pieza del espejo roto que simboliza la multiplicidad de los rostros de Dionysos, el ser busca integrarse al Uno-primordial (a la unidad del mundo) reconciliándose de esa manera con sus semejantes y con la naturaleza entera. El ser embriagado de fecundidad y de éxtasis dionisiaco, se transforma, se diluye y se fusiona con el todo. Es por eso que Cuesta es un despedazado, porque su individualidad fragmentada y su “desgarrada imagen” se han fusionado en las conciencias de los otros personajes, incluso en el pensamiento del autor. Volpi vuelve a hacer presente la voz narrativa de Cuesta hasta el capítulo cuatro de la última obra, donde incluye algunos fragmentos del epistolario del poeta dirigido a Lupe Marín:

“Meses años, siglos, de tachonear garabatos informes, de emitir ruidos que engañan, separan, envilecen. ¿De qué sirven los libros leídos, los idiomas pronunciados? *De cualquier manera mi vida es tuya. Si no quieres nada conmigo es tuya también; pero ya no la quieres y ya no es mía ni de nadie*”.⁸⁹

Solamente la parte en cursivas pertenece a una carta de Cuesta, probablemente escrita en febrero de 1929, porque las palabras que aparecen al principio del párrafo las ha escrito

⁸⁸ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pág. 75

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 104

Volpi inoculándolas e la voz narrativa del personaje Jorge Cuesta, aunque en realidad su significado es un amalgamiento de todas las voces: La del autor, la de “Jorge” (el personaje narrador), la de Cuesta y la de Nietzsche. Es por eso que enumera las distintas formas en que se acumula o mide el tiempo. Los meses pertenecen a “Jorge”, los años a Cuesta y los siglos a Nietzsche. La narración, como los personajes, va cambiando a cada instante, con el simple hecho de bajar la mirada y leer la siguiente línea, el texto se ha modificado y el narrador ha dejado de ser el que creíamos, transfigurándose en otro:

“¿Para qué la eternidad y la inteligencia estando solo? He añorado la salida del tiempo y sin presentir que en realidad, detrás de fórmulas y sonetos, sustancias y espejos, placer y angustia, sólo te deseaba a ti”.⁹⁰

Todo lo anterior ya no es Cuesta quien lo narra, sino Nietzsche, quien en realidad escribe:

“Nunca quise mi orgullosa soledad: he deseado ansiosamente el amor apasionado de una mujer que pudiera redimirme del terror de un mundo que ha sido testigo de la muerte de Dios”.⁹¹

Y tiempo después, cuando sus días se consumían en el infierno de un hospital psiquiátrico, afirma:

“La soledad es lo me más me hace padecer aquí, aunque no es una sensación nueva para mí [...] la soledad que tiene una falta total de compensaciones, la soledad debido al fracaso del individuo para alcanzar un entendimiento común con el mundo. Esta es la soledad más amarga de todas, la que conoce el corazón de mi existencia”.⁹²

Para el filósofo alemán su derrota, según establece él mismo en los últimos días de su vida, radica en la imposibilidad de fundir su individualidad con la de los demás, en no poderse quitar el disfraz de artista creador (semidiós) que lo hace más humano que los otros seres, simplemente porque en sus sentidos se condensan más el dolor, el sufrimiento, la angustia, el placer y la pulsión infinita de la vida, esa exacerbada embriaguez lo invade y lo penetra, y en su contraparte, la soledad es un vacío, una oquedad que –como todo lo que se lleva a cabo en este proceso- transforma la imagen real que tiene de sí mismo, hace que la identidad y el equilibrio de la razón se rompan. Nietzsche, lector y admirador insaciable de Fiodor Dostoievski, extrae del escritor ruso esta misma angustia existencial del individuo

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 104

⁹¹ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo I, pág. 250

⁹² *Ibidem*, pág. 295

ante la nada. En las siguientes líneas hace evidente su afinidad con “el psicólogo del alma” como él lo llama: “la idea de hundirme en la nada me horroriza, como a Dostoievski, el glaciador horror a la eternidad me vence, dormir un billón de años y nunca más ver el alba que se eleva sobre las montañas...nunca más...nunca más...”.⁹³ Mientras que Dostoievski en su novela *Crimen y castigo*, afirma: “...porque el individuo, por sí solo, no es nada”.⁹⁴ Y menciono a este autor, porque de alguna forma siempre representó un arquetipo psicológico, literario, filosófico y existencial para el pensador alemán, ya que ambos (cada uno a su modo) buscaron la fórmula que los condujera hacia la perfección y la inmortalidad del hombre, haciendo una división de la naturaleza humana, creando de esa manera una *Teoría del Doble*. Por su parte, Nietzsche habla del “superhombre”: “En el hombre se encuentran el creador y la criatura ya que el hombre es materia, fragmento, residuo, arcilla, locura y caos; pero el hombre es también creador, escultor, duro martillo”.⁹⁵ Y más adelante escribirá:

“Existen dos clases de genios: el uno es ante todo creador y su meta es la procreación; el otro prefiere ser fecundado y dar a luz. Entre los pueblos de genio, están aquellos a quienes les tocó la parte femenina de la gestación y de la oculta tarea de modelar y madurar. Los griegos eran un ejemplo de esta categoría [...] Otros se sienten llamados a engendrar y a implantar en la vida un orden nuevo, como por ejemplo, los judíos, los romanos y -lo digo con toda modestia- también los alemanes [...] Estas dos clases de genios se buscan como el hombre y la mujer, y, como el hombre y la mujer, también se desconocen”.⁹⁶

Y por otro lado Dostoievski establece lo siguiente:

“...todas las personas están divididas en <<ordinarios>> y <<extraordinarios>>. Los ordinarios deben vivir en la obediencia y no tienen el derecho de transgredir la ley porque, ya ven ustedes, son ordinarios. Pero los extraordinarios si tienen el derecho de cometer todo género de delitos y transgresiones de la ley, sólo por el hecho de ser extraordinarios [...] En la segunda categoría, todos infringen la ley, son destructores o se inclinan a la destrucción en función de sus capacidades. Los delitos de estos seres, como es natural, son relativos y variados. La mayoría de ellos pide en declaraciones de lo más diversas, la destrucción de lo existente en aras de algo mejor. Pero si un tal individuo, necesita en bien de su idea, pasar por encima de un cadáver o un charco de sangre, opino que se puede permitir, en su fuero interno y según su conciencia, pasar

⁹³ *Ibidem*, pág. 257

⁹⁴ Dostoievski, Fiodor, *Crimen y castigo*, pág. 491

⁹⁵ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo III, pág. 1376

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 1400-1401

por encima de un charco de sangre, en función siempre, fíjese bien, de la magnitud de la idea y la extensión del charco”.⁹⁷

El “Superhombre” o “el ser extraordinario” según establecen Nietzsche y Dostoievski, respectivamente, es el ser que ha superado creando, pero una vez que ha llegado a la cima destruye su obra para después volverla a modelar de diferentes maneras en un círculo interminable de instantes, en un constante ritual de resurrecciones. Este “ser superior” del que hablan es el *artista*. La presencia de estos dos pensadores en la vida, la obra y en la mente de Cuesta, comprueba la anormalidad y la superioridad del poeta. Se refleja en ellos como si mirara su propio rostro en un espejo de doble fondo, por eso sólo él puede reconocerlos como iguales, porque coincide con sus ideas, él también divide al mundo en dos partes, quizá porque su propio cerebro de esquizofrénico está escindido y en continua lucha entre la razón y la locura. Finalmente quien vence en esta querrela es la locura, pero esta es la locura que engendra monstruos, que crea mundos como infiernos, en la que solamente se puede consumir y desgarrar el artista. Por eso el personaje de la novela dice: “La soledad se evade a cada momento. Ya nada existe de lo nuestro: se evaporó con mi olvido y mi indiferencia, mi locura. La culpa es mía”.⁹⁸ Y en un texto fuera de la ficción literaria, Nietzsche real escribe:

“...pero mi locura es mi propio castigo, y hubiera muerto porque sacudí de un golpe al <<amor>>, el que había en ti y el que había en mí [...] me deslicé a través de mi propia locura... ¿o la insania? “.⁹⁹

Es sorprendente la similitud que existe entre ambos textos, tanto que al leerlos se puede llegar a creer que fueron escritos por la misma persona, aunque en realidad esta idea no es tan errónea, tomando en cuenta que dentro de la novela y en el cambio de identidades, el que narra el pseudo-Nietzsche, es un reflejo, un doble del verdadero. Entonces más adelante, este personaje dentro del plano narrativo dice: “Soy el portador del conocimiento han luchado desde el principio. Yo, el más triste de los alquimistas, tengo en mi poder la verdad indiscutibles, la revelación final”.¹⁰⁰ Entonces a partir de este momento, el narrador ha dejado de ser el filósofo alemán, pero tampoco es Cuesta quien en esta parte

⁹⁷ Dostoievski, Fiodor, *Crimen y castigo*, pp. 363-365

⁹⁸ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pp. 104-105

⁹⁹ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo I, pág. 254

¹⁰⁰ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pág. 105

relata la historia, porque quien en realidad se autonombró “el más triste de los alquimistas”, fue Charles Baudelaire, cuando en su poema titulado *Alchimie de la douleur*, afirma:

“Hermés inconnu qui m’assistes	Hermés desconocido que me asistes
Et qui toujours m’intimidas	y que siempre me intimidas
Tu me rends l’egal de Midas	tu me conviertes en igual de Midas
Le plus triste des alchimistes	en el más triste de los alquimistas. “. ¹⁰¹

Baudelaire, el “poeta maldito”, otro “poeta trágico”, seguidor de Dionysos, quien también exalta la Embriaguez en el momento de la creación artística y quien constituye otra sombra a otro doble literario para Cuesta. Es por eso que el poeta francés en los *Pequeños poemas en prosa* describe este estado dionisiaco:

“Se debe estar embriagado siempre. Todo consiste en eso; es el único problema. Para no padecer el horrible fondo del tiempo que quiebra los hombros y los inclina hacia el suelo, uno debe embriagarse infatigablemente. Pero, ¿de qué? De vino, de poesía, de virtud de lo que sea, pero embriagarse”. ¹⁰²

Nietzsche expresa estas mismas ideas cuando escribe:

“Un hombre solamente puede vivir mientras esté ebrio de vino, de mujeres, de ideas o de pasión mesiánica”. ¹⁰³

Es evidente que en la realidad, más que en la ficción literaria, el fenómeno del Doble es verdadero. La afinidad de los pensamientos, las vidas paralelas y la repetición de la fatalidad de los destinos de los autores que he mencionado, comprueban favorablemente las teorías filosóficas, psicoanalíticas y literarias que a lo largo de tiempos infinidad de estudiosos han desarrollado para explicar y desentrañar el gran misterio de la dualidad humana. Al final de este capítulo la voz narrativa que ha oscilado entre un sinnúmero de personajes regresa al autor quien explica el itinerario que tuvo que realizar para construir su novela:

¹⁰¹ Baudelaire, Charles, *Obra Poética*, pág. 208

¹⁰² Ídem, *Pequeños poemas en prosa*, pág. 87

¹⁰³ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo I, pág. 257

“Después de tantas salidas infructuosas, experimentos fallidos, encuentros, visitas, lecturas; después de este interminable, ciego dolor, he aprisionado entre mis labios la respuesta. No es a través de la unión de lo separado ni de la comparación de los sexos en un mismo cuerpo que se roza la sabiduría. La respuesta difiere y la conocemos desde el inicio, pero no somos conscientes de ellas más que una vez en la vida. Ahora me toca abrazarla, triturarla en la mano”.¹⁰⁴

Esa respuesta a la que se refiere Volpi es la Muerte. Sí, la muerte simbólica de él mismo visto como el creador del universo llamado *A pesar del oscuro silencio* (ya que es bien sabido que podrá escribir otras novelas e infundirle vida a otros seres ficticios, pero su esencia condensada en el tiempo de la creación de este texto, ya no será la misma, porque el autor se habrá sometido a las leyes del devenir y del cambio permanente); la muerte de los personajes, la muerte de la escritura y de la novela misma, pues el autor sabe que faltan sólo algunas páginas para el texto llegue a su final, pero para que eso suceda faltan tres capítulos y el autor solamente concluye éste haciendo una yuxtaposición de oraciones que abarcan sus ideas, la poesía y las cartas de Cuesta:

“Nada lo borra, nada lo deshace; ni las ideas más violentas, ni las impresiones más duras. Todo lo combina y lo forma con ella. Paradójicamente, en su centro está el sentido del infinito: el único infinito posible. No dura ni reposa. El aire tenso y musical espera. Hay un modo de estar fuera del tiempo, de sobrepasarlo, de destruirlo; una manera de aplacar el placer que huye y la voluntad que se aleja. Ese es el fruto que del tiempo es dueño. Representa dejarlo todo, sacrificarlo todo. Permanecer para siempre sin tí. Para siempre solo. Por la eternidad”.¹⁰⁵

No es por azar, sino que por ser heredero del rigor, de la perfección y del dominio absoluto de la razón y de la inteligencia que poseía Cuesta, que Jorge Volpi escribiría una novela polifónica, en donde, como el Carnaval, cada uno de los personajes participa del espectáculo (del desarrollo de la trama, creando una inversión del plano narrativo, lo que en la carnavalización es llamado “el mundo al revés”) narrando con la conciencia agudizada en la soledad y en el aislamiento, una realidad subjetiva. La polifonía de *A pesar del oscuro silencio* consiste en el rompimiento de las fronteras que oponen a los contrarios, borrando diferencias, cerrando el círculo de totalidad por medio de la unión de los extremos opuestos y la reconciliación de los antagonismos, todo esto ocurre en un espacio y un tiempo utópicos, en una segunda vida: El arte de la Escritura.

¹⁰⁴ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 105

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 105-106

El escritor del crack crea personajes que lo reflejan, es por eso que sus criaturas son “monstruos, dioses, espejismos”, máscaras, fantasmas literarios e incluso cinematográficos, reminiscencias del pasado. Sus personajes –como los de Dostoievski- son seres esperpénticos, raros, grotescos, excéntricos y locos, es la misma deformidad del tiempo y del espacio narrativo la que los ha ido desfigurando conforme va avanzado la trama, simplemente porque la misma novela es amorfa, como la mente bifurcada de un esquizofrénico: “Soy un observador, un espía de sombras; desde que se inició esto –desde que lo escribo- no dejó de resultar ridículo, grotesco”.¹⁰⁶ El narrador sentencia que solamente es un testigo de lo que ocurre, pero miente, porque dentro de del carnaval (la novela) los espectadores además de asistir al espectáculo son participantes del juego. Volpi ha creado –de la misma manera que en el ritual carnavalesco- un segundo mundo o una “segunda vida” para su protagonista, ya que es al mismo tiempo narrador y personaje, esto le permite liberarse transitoriamente de su postura real dentro del universo narrativo que lo limita a ser únicamente un ente de ficción. Es por eso que sabe que el relato y todo lo que está contenido resulta absurdo, ridículo, soez y grotesco, en eso consiste “el mundo al revés” que propone el autor, en la transgresión del orden estructural de la novela. Volpi invierte los papeles, él tiene el poder de convertirse en personaje y de esa manera satirizarse a sí mismo y el personaje “Jorge” se transforma en narrador, suplantando la personalidad de su creador:

“Una obra de arte lista para repetirse: la estructura de una novela perfecta. Enlazarme con Cuesta, emparentar a Alma con Lupe y Natalia e incluso a Horacio Barrientos con Diego Rivera; perseguir la senda de su insania. El ciclo llamándome al vértice de una trama que me sobrepasa, eslabón de una cadena que se repite y me vuelve inmortal –inmortal al fin, como él- sacrificando mi singularidad en aras del mito. Una novela perfecta y una vida igualmente inútil. Me rehuso a aceptarlo. Inservible, hipócrita, vana, prefiero mi historia fragmentada...”.¹⁰⁷

Esa novela fragmentada es *A pesar del oscuro silencio* ya que la historia ha sido contada desde diferentes perspectivas y distintas voces narrativas en tiempos y espacios distorsionados, como si al momento de leerla, pasáramos la novela a través de un lente cinematográfico que lenta e imperceptiblemente la va deformando para darle un sentido

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 108

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 108-109

completamente diferente a cada instante. El cambio de la voz narrativa en la novela simboliza el cambio de la identidad dentro del Carnaval o la “fiesta de los locos”, es por eso que vemos a los personajes ocultos detrás de una máscara jugando a ser “otros” e invitándonos a los lectores a jugar con ellos para develar a quien de todos pertenece la realidad, ya que por momentos podemos creer que “Jorge”, el protagonista es quien está narrando, pero enseguida nos damos cuenta que no es así y que el narrador es Cuesta o tal vez Nietzsche o Baudelaire y que de esa manera el texto –como el espejo del mundo- se fragmenta y la realidad que creíamos que existía deja de serlo y se convierte en ficción ya que cada personaje posee su propia realidad, aunque debemos de estar conscientes de que la única verdad posible pertenece a Volpi quien es quien ha imaginado cada uno de esos seres y los ha colocado en su universo, pero finalmente la realidad literaria tampoco es suya sino de la novela, ya que es la propia historia la que se va contando a sí misma.

Cada una de las palabras que vierte Volpi sobre las páginas de su texto, han sido escritas con la firme conciencia de que antes que a él pertenecieron a *otro* (o muchos “otros”). Este es el verdadero significado del eterno retorno de todas las cosas, de la trascendencia en el Tiempo, de la inmortalidad que solamente se consigue a través de la sublimación de lo grotesco y de la depuración de los monstruos interiores por medio de la belleza del arte y como el mismo Volpi ha dicho, su novela es una obra de arte, cuya estructura oblicua y laberíntica la hace perfecta, y es así porque el arte ha suplantado a la realidad, Jorge Volpi ya no es un artista, se ha convertido en su obra de arte: “...el arte es uno de nuestros sueños más queridos y estamos hechos con su materia, o más bien estamos obsesionados en convertirnos en esa materia”.¹⁰⁸ Esto lo dice Carl Gustav Gruber, un personaje de Volpi que aparece en *El temperamento melancólico* y que intenta definir el concepto del arte y por eso dice:

“El arte es una vida no natural, inducida, modificada para resultar bella. A lo único que debe dedicarse un artista verdadero, pintor o músico, escritor o cineasta, es a transformar el tiempo banal y despreciable, escurridizo, en el tiempo único, irrepitible y eterno del arte”.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Volpi, Jorge, *El temperamento melancólico*, pág. 74

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 72

“Lo que no hace la razón lo hace el diablo” sostiene Dostoievski y la belleza del arte, según establece Cuesta refiriéndose a una frase de André Gide, es perverso porque la engendra el diablo. “No hay obra de arte sin colaboración del demonio”, dice la cita del poeta contemporáneo sobre el poeta francés en su artículo titulado El diablo en la poesía, esto quiere decir que el arte se concibe en el estado febril de la insania y verdaderamente así es, ya que como he mencionado en líneas anteriores, todo artista (en este caso un escritor) es *un esquizofrénico temporal*, que sólo puede conseguir su objetivo –la culminación de su obra de arte- aislándose del mundo y de la realidad establecida por los otros, deshaciéndose de la naturaleza, de las costumbres, transgrediendo las leyes y la moral como determina Nietzsche cuando dice:

“El arte por el arte quiere decir que el diablo se lleve la moral...”¹¹⁰

Muchos autores han visto a Jorge Cuesta como un ser andrógino, y es verdad, porque para llevar a cabo la actividad artística es necesario poseer –al menos simbólica e intelectualmente- los dos sexos. El artista es un ser fecundo y eso es lo que lo asemeja con una mujer, está preñado de ideas y al escribirlas, pintarlas, fotografiarlas o esculpir las está dándoles una forma, nutriéndolas, dejándolas crecer (como un feto) en la mente y en las entrañas, para finalmente parirlas y culminar con ese prodigioso alumbramiento, mostrándole al mundo, los hijos de su imaginación. Así es, el artista es fecundo porque nunca cesa de crear ni de transmitir vida por medio de su maravilloso instrumento estético. De esa manera Cuesta da su acertada definición de lo que significa el arte para él:

“Los sentidos traicionan, se vuelven desleales [...] Cada impresión engaña, se convierte en la contraria, y el sentido de la realidad se pierde, pues esto es pura fugacidad. Sólo el demonio, sólo la fantasía se encuentran en este medio a sus anchas, en donde cada ruido no es el que se oye, sino otro ruido diferente en donde la sombra es la luz; en donde <<la voz es como un recuerdo en la garganta>> [...] Para penetrar a este ambiente diabólico es preciso desprenderse de toda realidad, de todo afecto, de toda seguridad; es preciso confiarse a la aventura imprevisible de la inteligencia; es preciso no temer los abismos que a cada paso se abren, los peligros que cada contacto significa, las muertes porque cada instante se cambia, para nacer y perecer otra vez”.¹¹¹

¹¹⁰ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo III, pág. 1231

¹¹¹ Cuesta, Jorge, Ensayos y prosas varias, *Obras reunidas*, Tomo II, pp. 246-247

Para Cuesta, ser artista significa disolver su sólida apariencia en su obra, poseer un insospechado doblez y una personalidad oculta ante la perspectiva de los otros, ser, como Nietzsche, al mismo tiempo una cosa y otra (una bestia o un Dios), pues según manifiesta el filósofo alemán, el artista es un híbrido, mitad planta y mitad fantasma, mitad loco y mitad cadáver. Volpi sabe que el momento de la carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse solamente una vez al año; un Carnaval eterno no funciona, porque existe un tiempo y un espacio determinado para la realización de este ritual, por eso el narrador dice:

“Vuelvo a derramar sobre mis pies y pienso en ella. Acaso sea lo único que supera el absurdo. Sólo por su imagen, por su lejanía, accedo a escribir un final”.¹¹²

Así es, el desenlace o el nudo de la historia ocurre en los capítulos seis y siete de la última Obra, cuando el personaje Cuesta termina convirtiéndose en “palabra que se ha transformado en palabra que arde”, en Escritura: “Ha desaparecido, no queda siquiera un vestigio. Ni un recuerdo ni una luz. Su sombra se ha transformado en palabra que arde”.¹¹³ Y el personaje-narrador se convierte en Cuesta al mismo tiempo que el capítulo tres de la Primera Obra (escrito en tercera persona de singular) se transmuta a la narración en primera persona del capítulo siete de la Tercera Obra:

“Lo veo tendido en la cama, demacrado y frágil, las manos escondidas bajo las sábanas, dulcemente apoyadas en el vientre. Parece una estatua comenzando a surgir del mármol del lecho, en todo caso una componente más del mobiliario de la habitación y no un ser vivo”.¹¹⁴

Así dice el primer texto y ahora transcribo el segundo:

“Estoy tendido en la cama, demacrado y frágil, las manos escondidas bajo las sábanas, dulcemente apoyadas en el vientre. Parezco una estatua comenzando a surgir del mármol del lecho, en todo caso una componente más del mobiliario de la habitación y no un ser vivo”.¹¹⁵

Pero este personaje también suplanta la identidad y la esencia de su creador Jorge Volpi, o quizá quien se disfraza de personaje (para hacer una parodia de sí mismo) es el autor de la novela que paralelamente asume como suyos el pensamiento, la anormalidad, la inteligencia, la personalidad y la obra del poeta Jorge Cuesta. Volpi se basa en la estructura

¹¹² Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 109

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ *Ibidem*, pág. 18

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 110

del Carnaval para escribir su novela. Crea un universo alterno al verdadero, para que sus personajes o las máscaras o las sombras que aparecen en el texto participen del rito. Durante el tiempo de la novela –un tiempo único y extraordinario como el del Carnaval que sucede en un breve instante- todo lo que ocurre dentro de ese lapso es real, incluso lo que puede resultar más absurdo, por ejemplo que Jorge Volpi termine transformándose en Jorge Cuesta, ya que es sentido de la “mascarada” es transgredir las leyes y crear “un mundo al revés”, en donde el juego de la ficción se convierte en la única realidad posible y esa es la verdad de la escritura que no cesa de renacer y renovarse buscando la trascendencia y la inmortalidad del ser y del artista.

A pesar del oscuro silencio cumple a la perfección la idea del arte de la imitación, de la reproducción, de la transfiguración, de la metamorfosis dionisiaca que propone Nietzsche en su texto. Este éxtasis dionisiaco se hace presente en el filósofo alemán, en Fiodor Dostoievski, en Baudelaire, en Cuesta, en “Jorge” (el personaje narrador) y en el propio Volpi cuando se rompen las raíces de su individualidad y forman un estrecho vínculo con las de su obra, con las de su creación, dejan de ser artistas y comienzan a ser una obra de arte que trasciende más allá del tiempo, de la razón exacerbada, de los sentimientos, de lo natural, de lo humano (lo “demasiado humano”) y de la muerte. Jorge Volpi es el alquímico de la escritura, de otra forma no podría mezclar los textos de Cuesta con su novela ni extraer las ideas de Nietzsche y de los otros autores mencionados. Para él la escritura es la piedra filosofal, la única forma, la que conduce triunfalmente al retorno del Yo. El autor funde las individualidades de sus personajes para condensarlos en un solo ser: Jorge Cuesta, ya que los demás personajes son como sombras que al final terminan desvaneciéndose como si nunca hubieran existido, lo único que permanece en constante flujo es la novela en sí mismo, renace cada vez que cualquier lector la abre y se introduce en ese excéntrico universo. Y muere cuando el lector lee estas últimas palabras y cierra el libro:

“Al fin me decido. De la calle se escuchan gritos que cimbran los muros. Una voz incomprensible que busca mi libertad. Me pesan los ruidos deseo que el silencio me acompañe de una vez. Pero no el dolor lejano me

conmueve: las sensaciones se han desvanecido. No siento ni recuerdo ni sufro ni lloro. Casi por instinto, por inercia, amarro algunas sábanas a la cabecera de la cama”.¹¹⁶

El personaje repite el mismo ritual suicida de Cuesta, pero la novela termina sin que concluya su propósito, el destino del protagonista no se aclara, el ambiente es más turbio y confuso de lo que era al principio, quedó un final abierto a las múltiples conjeturas de nosotros los lectores. Pero a pesar de que el final de la novela y el silencio abismal se hacen presentes, existe una posibilidad de salvación, porque tanto el narrador como Cuesta, los otros personajes, el espacio y el tiempo narrativos van a resucitar, cuando el libro vuelva a abrirse como una ventana que nos permita asomarnos de nuevo hacia la inquietante alteridad del autor. Jorge Volpi extrae las esencias de sus personajes para formar una sola sustancia: El silencio convertido en escritura:

“Me he convertido en otra causa del silencio: imposible dar sentido a mis actos. Lo mejor es callar”.¹¹⁷

De tal manera, “Jorge”, el personaje narrador, Jorge Cuesta y el propio autor están hechos de palabras y de escritura, esa es la otra causa del silencio, la aparición del lenguaje y de sus formas, la ausencia que se vuelve presencia, la absorción de la nada a través de la tinta de la pluma que puebla el erial de la página en blanco y por lo tanto, en la incesante espera de la llegada del *otro*. Sí, la escritura es esa fascinante alteridad de Jorge Volpi.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 112

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 111

Capítulo 2: El espejo: La imagen doble de la escritura

Tema 1: El espejo sin orillas o la imaginación deformante

A pesar del oscuro silencio es un juego de espejos en donde es difícil delimitar el Yo-del autor, el Yo-del narrador, el Yo-del personaje-protagonista y el Yo-del personaje Cuesta, ya que todos se llaman “Jorge”, esta idea esquizofrénica de la pérdida del Yo o de la despersonalización, aparece a lo largo de toda la novela. Algunos críticos creen que el personaje-narrador llamado “Jorge” por el autor, es el propio Jorge Volpi, y caen en un error terrible al creerlo, ya que el “Jorge” que narra la novela, es un personaje ficticio, un *alter ego* de su autor, ya que comparte las mismas creencias, aptitudes y sabiduría de quien lo ha escrito, el personaje “Jorge” no deja de ser una invención, un reflejo que nunca podrá ir más allá de las letras impresas en las hojas de papel y atravesar las solapas que cubren el libro. Es lo mismo que cuando me miro en un espejo, la que me mira del otro lado de la superficie plana es idéntica a mí, pero nunca podrá ser yo, siempre será la *otra*, la imagen que yo proyectó: El relejo. El propio Volpi explica la confusión que causan él y su personaje:

“El libro trata sobre Jorge Cuesta pero desde un estricto punto de vista novelístico. Esto ha suscitado confusiones obvias que tratan de interpretar que yo mismo, Jorge Volpi, fuera el narrador y el personaje que se dedica a estudiar la vida de Cuesta y posteriormente repetiría y que también se llama Jorge. Sin embargo haya que deslindar que el autor soy yo y que el narrador es un personaje de ficción, aunque comparta mis características [...] quien aparece [...] es un personaje, no yo. Jamás yo, Jorge Volpi, he intentado convertirme en Jorge Cuesta. Es un trauma estrictamente novelístico”.¹

Queda claro que es Jorge Volpi quien escribe *A pesar del oscuro silencio*, pero él no es personaje narrador, quien verdaderamente relata la novela es “Jorge”, su creación (o su criatura), un personaje guiado por una voz esquizofrénica, inculcada en su mente, precisamente por su autor. A través de su criatura, un hombre hecho a su imagen y semejanza, incluso poseedor del mismo nombre, Volpi puede –como el doctor Caligari– realizar actos deleznable o criminales, como el acto de transformarse en “otro”, dejar de ser Jorge Volpi para ser Jorge Cuesta, aunque sólo sea por unos instantes, durante el tiempo

¹ Urróz., Eloy, *La silenciosa herejía, forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, pág. 86

en que nosotros los lectores requerimos para abrir el libro y descubrir o que haya adentro: una magnífica obra acerca de la otredad.

El narrador de la novela, “Jorge” es una de las piezas (o imágenes reflejadas) que conforman el juego de espejos construido dentro de *A pesar del oscuro silencio*. “Jorge”, el personaje significa la consumación del *deseo mimético* (el deseo de otredad o de duplicidad) de su autor, por esta razón, es un *alter ego* del propio Jorge Volpi y al mismo tiempo este personaje es el *doble* de Jorge Cuesta en la ficción, ya que en la realidad, el doble de Cuesta podría ser Friedrich Nietzsche, o quizá sin ir tan lejos, también podría ser el mismo Volpi, aunque en realidad, la mente de este escritor sea un crisol donde se funden varios creadores: Dostoievski, Nietzsche, Cuesta, Borges, Elizondo, Lacan, Freud, Jung, Althusser, Cervantes y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y tantos otros. La novela inicia cuando “Jorge” comienza a narrar la primera metamorfosis que ocurre en el texto, desde el momento en que el personaje escucha el relato de la forma trágica en que murió el poeta Jorge Cuesta, él ha dejado de ser el mismo, se ha transformado en “otro”, mira a través de los ojos del poeta muerto, pero también observa una escena como si mirara una proyección cinematográfica y entonces vuelve al estado inicial, al que tenía antes de adentrarse en la mente, en los sentimientos y en el dolor de Cuesta. Primero dice: “...lo miré nítidamente”, en ese momento aun sigue siendo el narrador, el personaje perseguidor de la vida del poeta suicida. Después dice o más bien reafirma su doble postura: “...o mejor: miré a través de él” y es justamente ahí cuando se ha transmutado en Cuesta. Y dos párrafos más adelante dice:

“Adentro, el poeta admira su doble en el espejo: bajo sus pestañas, bajo el párpado destruido en su mejilla izquierda, los estragos del cansancio, está sucio y tiene barba de varios días. Su expresión, sin embargo, no es de miedo sino de resignación. Ante su dolor pasa su vida entera inscrita en un relámpago”.²

Pero, ¿a quién mira realmente Cuesta cuando se refleja en el espejo? ¿Acaso mira a “Jorge” su perseguidor? No, porque él es quien se persigue a sí mismo, su propia locura es su verdugo más cruel, lo que mira en ese breve instante, es, a todos los “Jorges” que ha sido a lo largo de su vida: Observa al ser humano que sale del capullo materno un 21 de septiembre de 1903, al pequeño niño de un año de edad que sufre una caída que le provoca

² Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 12

la lesión del ojo izquierdo y posiblemente también la locura; al adolescente interesado en sus estudios de química y dominado por el yugo paterno; al hombre que deja Córdoba buscando su destino profesional en México; al joven que descubre las delicias y los acibares de la poesía y del amor en Lupe Marín; al viajero melancólico que conoce Europa por primera vez; al científico obsesionado con encontrar la fórmula de la panacea universal; al poeta riguroso en la perfección de sus versos; al enfermo de esquizofrenia y a los indicios de su mente suicida. Observa toda su existencia y su creación, resumidos en un efímero y desgastado instante; porque finalmente en eso consiste su alteridad: ser al mismo tiempo una cosa y otra. Esta misma escena, donde el personaje se mira al espejo y encuentra en el reflejo a “otro”, sucede en otra novela de Volpi, en *El fin de la locura*, y también ocurre al principio cuando el personaje Aníbal Quevedo, un psicoanalista se despierta en otra ciudad que no es la suya y también con una vida que no le corresponde:

“Una vez recuperado, abrí el armario y descubrí un espejo. Mi imagen era desoladora: la barba crecida y dispareja, el cuerpo enjuto, las costillas salidas, los tobillos plagados de costras, mi vergonzosa flacidez. ¿En qué me he convertido? ¿Quién era ése? Me lleve las manos a la cara y, en cuanto observé que mi doble hacía lo mismo, comencé a sollozar”.³

Y más adelante prosigue:

“Me mire en el espejo: aunque seguía sin ser yo, al menos empezaba a acostúmbreme a mi desoladora imagen”.⁴

Pero de alguna forma tanto Jorge Cuesta-personaje como Aníbal Quevedo son el reflejo literario o la mimesis de Yakov Pretrovich Goliadkin, protagonista de *El doble* (*Dvoni*, título original), novela de Fiodor Dostoievski, publicada en 1846, este personaje también se asoma a la superficie deformante, para corroborar que sigue siendo el mismo señor Goliadkin de todos los días, lo hace porque posee la insoslayable certeza de que en cualquier momento puede descubrir la imagen refleja de su personalidad alterada:

“Faltaba poco para las ocho de la mañana cuando Yakov Pretrovich Goliadkin se despertó de un largo sueño, bostezó, se despezó y al fin abrió los ojos de par en par. Durante unos instantes, sin embargo, permaneció inmóvil en la cama como si no estuviese aún seguro de estar despierto o de seguir durmiendo, de si lo que acontecía en torno suyo era, en efecto, pate de la realidad o sólo la prolongación de sus alborotados sueños

³ Volpi, Jorge, *El fin de la locura*, pág. 21

⁴ *Ibidem*, pág. 24

[...] un momento después saltó de la cama, probablemente por haber dado al cabo con la idea en torno a la cual venían girando sus dispersos y agitados pensamientos. Después de saltara de la cama fue corriendo a mirarse a un espejo redondo que tenía sobre la cómoda. Aunque la imagen soñolienta, miope y medio calva que él se reflejo tenía tan poco de particular, que a primera vista, a penas llamaría la atención, su dueño pareció quedar plenamente satisfecho de lo que vio en el espejo”.⁵

Es importante recordar que en los tres casos, la metamorfosis de los personajes ocurre al principio de cada uno de los relatos, justamente cuando se enfrentan a la alteridad del espejo, es por eso que pienso que Volpi utiliza el texto –o más bien la obra en conjunto del autor fragua su propia novela-. Pero entonces vuelve la misma necia pregunta: ¿Quién es ese otro ser que nos mira atenta y escrutadoramente del otro lado del espejo? ¿Somos observados u observadores? ¿Somos perseguidos por nuestro doble o somos perseguidores? La respuesta a todas estas interrogantes es muy sencilla: Cuando nos miramos en un espejo, creemos vernos a nosotros mismos. La postura que adquirimos ante el espejo es siempre falsa y a quien miramos en realidad es a un “otro ficticio” que carece de consistencia y autonomía, a menos que mi voluntad o mi imaginación se lo otorgue. Cuando los personajes de *A pesar del oscuro silencio*, *El fin de la locura* y de *El doble* se ven reflejados en el espejo, no ven a Jorge Cuesta o a Aníbal Quevedo o al señor Goliadkin, ven a su “otro ficticio”, ya que ellos se encuentran frente al objeto reflejante y no en el interior de éste, p como diría Mijail Bajtin:

“... al verme al espejo no estoy solo: Estoy siendo poseído por un alma ajena que a veces llega a cobrar un espesor hasta llegar a cierta autonomía: el disgusto y un determinado rencor y desconcierto con nuestro aspecto dan cuerpo a ese otro”.⁶

Lo que es cierto es que somos seres anfibios, seres bipolares. Somos el espejo y el reflejo, el perseguidor y el perseguido, el Yo y el Otro, contenidos en el mismo recipiente corporal y espiritual, o como escribiera Baudelaire:

“Je suis ña plaie et le coateau / la victime et le baureau / Soy la herida y el cuchillo / la víctima y el verdugo”.

⁷ Esto mismo lo dice el poeta portugués Fernando Pessoa; “Cada uno de nosotros es varios, es prolijidad de

⁵ Dostoievski, Fiodor, *El doble, Poema de Petersburgo*, pág. 194

⁶ Bajtin, Mijail, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, pág. 98

⁷ Sartre, Jean Paul, *Baudelaire*, pág. 24

muchas especies, pensando / y sintiendo de manera diferente / ¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? ¿Qué este intervalo / entre mi y mí?”.⁸

Ese intervalo es el mismo que existe entre Jorge Cuesta y su doble interno, el que permanece oculto e irreconocible dentro de la caverna del inconsciente y que sólo puede percibir cuando le permite salir a la luz reflejante de la escritura y por eso el poeta escribe:

“Un error soy sin sentido, / y de mí a mí me traslada; una pasión extraviada, / y un fin que no es diferido. / Despierto en mí lo que he sido, / para ser silencio y nada / y por eso el alma delgada / que pase el azar su ruido. / Entre la sombra y la sombra / mi rostro se ve y se nombra / y se responde seguro, / cuando en medio del abismo / que se abre entre yo y yo mismo, / me olvido y cambio y no duro”.⁹

Es necesaria la presencia implacable del espejo para podernos contemplar a nosotros mismos y de esa manera comprobar nuestra existencia, ya que si existe es gracias a la mirada del otro, a lo que en sus ojos encuentro de mi mismo. “No soy yo quien mira desde el interior de mi mirada al mundo, sino que yo me veo a mi mismo en los ojos del mundo, con los ojos ajenos y en ese acto, estoy poseído por el otro”. Esto sucede en la novela *A pesar del oscuro silencio*, es un espejo en el que el escritor se refleja, lo mismo ocurre con Cuesta y su *Canto a un dios mineral*, pues en cada estrofa y en cada verso se proyecta la sombría imagen del poeta. Ambos autores utilizan la escritura como una fórmula para salirse de sí mismos y poderse contemplar desde afuera, desde lo que no son, desde los ojos del otro y desde la ambivalencia del espejo, porque para que exista la mirada, es necesario que exista la correspondencia entre dos seres, siempre tienen que ser dos seres, o como diría el poeta español Antonio Machado: “El ojo que ves no es ojo / porque tu lo ves / es ojo porque te ve...”¹⁰ Por su parte, Jorge Luis Borges escribe en su poema titulado *Los espejos*: “Ese rostro que mira y es mirado...”.¹¹ Por último Bajtin dice: “Desde mis ojos están mirando los ojos del otro”.¹²

Tanto Volpi como Cuesta, al encontrarse frente a su texto, adquieren la postura del hombre inclinado hacia sí mismo, -como diría Sartre- la actitud de Narciso que al mirarse en el espejo de agua, no sólo se enamora de su reflejo, sino de toda su creación, ya que todo

⁸ Pessoa, Fernando,

⁹ Cuesta, pág. 63

¹⁰ Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro*, pág. 92

¹¹ Borges, Jorge Luis, *Ficcionario*, pág. 349

¹² Bajtin, *op. cit.* pág. 256

Dios creador (o semidiós como lo es todo escritor) tiene la necesidad de la presencia del “otro”, del espejo que le devuelva la imagen de su identidad oculta, su verdadero rostro, solamente con la revelación del otro puede depurar la soledad a la que la condición egocéntrica de demiurgo lo ha orillado. Jorge Volpi da un ejemplo del hombre enamorado de su reflejo, que goza contemplándose desde todos los ángulos posibles, del que vive perpetuamente adherido a sí mismo, cuando en su novela *En busca de Klingsor* escribe:

“...Klingsor está hecho de piedra. Es una criatura con el alma deforme, vacía. En la cima de un castillo no hace otra cosa que mirarse en un enorme espejo. Es un narcisista que sólo puede amase a sí mismo, pero que necesita corroborar su amor [...] vigilando su propia imagen. O quizás sea que la imagen del espejo resulta tan falsa como quien se refleja en él...”.¹³

Finalmente, el Narcisismo de Volpi y de Cuesta consiste en la integración de los contrarios, en la unión indisoluble del Yo con el Otro Yo, con su Doble y por medio de la fusión de *A pesar del oscuro silencio* y el *Canto a un dios mineral*. Cuando ambas obras literarias coinciden (*coincidentia oppositorum*) ocurre lo mismo que cuando dos espejos se encuentran frente a frente, y comienzan a enviarse uno al otro destellos de luz, que los hacen unirse en un foco común y a causa de sus rayos recíprocos, producen un intenso grado de calor que todo lo confunde hasta conseguir la semejanza y la perfecta y eterna disolución, y para ilustrar esto que digo, transcribo unas líneas de el fin de la locura: “como dos mitades de un espejo roto, nuestros espíritus ensamblaron de modo natural”.¹⁴

Así es, las dos voces (la poética y la narrativa) la de Volpi y la de Cuesta encajan prodigiosamente como dos mitades separadas de un espejo roto, teniendo como lugar o punto de encuentro la novela del escritor nacido a finales de los años sesenta *A pesar del oscuro silencio* se convierte en un lugar alejado del tiempo en donde todas las horas transcurridas se condensan en el manicomio y en las habitaciones de Cuesta y en la del narrador - protagonista “Jorge”:

“¡Qué eternidad parece que le fragua, / bajo esa tersa atmósfera de agua [...] / es una isla a salvo de las horas...”.¹⁵

¹³ Volpi, Jorge, *En busca de Klingsor*, pág. 173

¹⁴ Volpi, Jorge, *El fin de la locura*, pág. 111

¹⁵ Cuesta, Jorge, *Poesía y crítica*, pág. 54

Estos versos pertenecen a la octava estrofa del *Canto a un dios mineral*. La novela y la escritura de la misma se convierten en un refugio donde el escritor –como un esquizofrénico- suprime la realidad exterior que constantemente lo aturde y lo persigue, el texto de Volpi es una isla a salvo de las horas, es también un lugar sin límites, sin contornos fijos, en donde el color blanco (que simboliza la fusión de todos los colores, el nacimiento de la luz, la unificación de todas las cosas y que también representa lo inabarcable, lo eterno, lo más desolador, lo profundo y vasto como el silencio) de las paredes del manicomio se va ensanchando hasta invadir y cubrir todo el espacio:

“A su alrededor la blancura es densa e infinita, de una pulcritud cegadora: suelo, techo, paredes no se diferencian con la intolerable luminosidad. Hasta la mínima sombra ha sido aniquilada, ningún rincón se ha dejado al alcance de las tinieblas”.¹⁶ Y el narrador prosigue: “El poeta se resiste y trata de olvidar, pero los reflectores, cuidadosamente dirigidos, se lo impiden; no sin ánimo de castigo se le ha condenado a la vigilia permanentemente. Esta es una buena imagen de la eternidad que tanto ha anhelado: no hay movimiento, tensión o flujo, el espejo mismo se disuelve en un espejo sin orillas”.¹⁷

Pero en el intervalo existente entre uno y otro espejo no sólo se encuentra enclaustrado (o detenido) el tiempo, sino también están encerrados los recuerdos, el olvido, el amor, el odio, el dolor, el placer, el sufrimiento, la felicidad, la amargura, la razón, la locura, la vida, la muerte y todas las demás parejas de contrarios de las que está hecha la literatura. La figura del espejo es importante en la novela, no es un simple objeto, desempeña un papel fundamental, la mirada neutra de un personaje que presencia atenta y silenciosamente – como un espectador dentro de una sala de cine o de un teatro- los hechos que ocurren. De alguna forma, el espejo suple la presencia corporal de “Jorge” el narrador, quien en todo momento también es un testigo, ya que observa con minucia cada una de las trágicas escenas que representa Cuesta:

“Lo veo tendido en la cama, demacrado y frágil, las manos escondidas bajo las sábanas, dulcemente apoyadas en el vientre. Parece una estatua comenzando a surgir, del mármol del lecho, en todo caso un componente más del mobiliario de la habitación y no un ser vivo”.¹⁸

¹⁶ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 19

¹⁷ *Ibidem*, pág. 37

¹⁸ *Ibidem*, pág. 18

Sí, Cuesta ya no es un ser vivo es porque se ha transformado en *espejo reflejante*, y si el espejo no es un objeto es porque se ha convertido en personaje, en la visión cinematográfica, tanto que los lectores también vislumbramos la trágica y desoladora imagen de Cuesta, lo vemos tendido en la cama, demacrado y frágil, presenciamos el lento proceso de su destrucción y como diría el autor: “No le falta valor, le sobra tristeza”.¹⁹ Sí, la tristeza se desborda como la sangre en una herida recién abierta, por cada una de las letras, palabras y oraciones que forman la novela y por eso el autor, su personaje y sus lectores podemos paladear esa tristeza y compartirla, incluso sentirla y sufrirla, de la misma forma que la siente el narrador cuando dice: “Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces”.²⁰

La idea del espejo visto como un testigo, seguramente Jorge Volpi la retoma de Salvador Elizondo cuyo personaje principal de su novela *Farabeuf* es un espejo, toda la trama gira en torno a lo que la “superficie fría”, la “superficie de azogue”, como llama Elizondo al espejo, refleja. El vínculo que existe entre ambas novelas, es definitivamente el tema de la otredad, la relación existente entre el “Yo” y el “Otro”, lo que ocurre cuando dos miradas convergen no precisamente en la misma dimensión ni en el mismo tiempo ni en el mismo espacio, ya que uno de los dos se encuentra adentro del objeto reflejante y el otro afuera, uno es el que lleva a cabo las acciones y el otro es quien las observa y las imita. En *Farabeuf* el espejo suplanta por momentos la mirada del lente de una cámara fotográfica que congela los instantes y que registra inquisidoramente todos los sucesos que realizan los personajes:

“...hay un espejo enorme [...] y una mirada inexplicable –tal vez mi propia mirada-, una mirada turbadora que acecha desde el quicio sin comprender el significado de esta escena. Sin saber si esa mirada es el reflejo de mi propia mirada en el espejo”.²¹

La presencia del espejo o de la mirada del otro (la mirada ajena) otorga simultaneidad y por lo tanto una conexión temporal entre los personajes, a pesar de que pertenecen a épocas distintas, tanto en la novela de Elizondo como en la de Volpi, ya que en *Farabeuf* los personajes, un hombre y una mujer, miran una fotografía de un suplicio chino que acaeció

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*, pág. 11

²¹ Elizondo, Salvador, *Farabeuf*, pp. 86-87

en Pekín, en una tarde lluviosa del 29 de enero de 1901 y no importa que ellos se encuentren en una fecha distinta, pues al mirar los ojos del supliciado se identifican con él, con su dolor, incluso con el éxtasis del placer que le causa la tortura, hasta el grado de perder completamente la identidad y no saber lo que miran es una fotografía o un espejo o si se están mirando a sí mismos:

“No importa ya para nada tu identidad real...tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que existe como la figura de otro hombre que conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo, un rostro que en el espejo ha de encontrarse con otro rostro”.²²

Tampoco pueden discernir entre la realidad y el sueño, no saben si se encuentran dentro de una pintura de Tiziano o en la Plazoleta de Pekín donde se llevó a cabo el suplicio chino, no saben si son ellos los sacrificados o son ellos quienes realizan en su papel de verdugos, el cruento sacrificio; no pueden distinguir entre el dolor y el placer, entre la vida y la muerte, ya que todos esos elementos están mezclados y confundidos en sus mentes o quizá en mente macabra de quien los ha creado. Y entonces surgen varios cuestionamientos ontológicos que se hacen los propios personajes: “...si lo que éramos ante aquel espejo era la imagen de una mentira ociosa, de una ilusión sin sentido”.²³ Y continúan: “¿Y si sólo fuéramos la imagen reflejada en un espejo?”.²⁴ Y líneas adelante prosiguen: “¿O somos tal vez una mentira?”.²⁵ Ambas preguntas conducen hacia una misma respuesta: Ellos, los personajes, sí son una mentira, una ilusión literaria, porque no son reales, están hecho de ficción y de alguna forma están conscientes de esa irrealidad, ya que su autor les ha otorgado el privilegio de ser autónomos. Y sí, solamente son la imagen reflejada en el espejo de la escritura, se encuentran del otro lado del umbral a una distancia considerable de su creador (Elizondo), quien al mismo tiempo los mira y se mira en ellos a través del espejo. Entonces Salvador Elizondo responde esta inquietante pregunta, ¿quiénes somos?:

“Podrías ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto han cobrado vida autónoma. Podríamos, por otra parte, ser la conjunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo. Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira [...] Somos una película cinematográfica, una película cinematográfica que dura apenas un instante. O la imagen

²² *Ibidem*, pág. 15

²³ *Ibidem*, pág. 31

²⁴ *Ibidem*, pág. 83

²⁵ *Ibidem*, pág. 84

de otros, que no somos nosotros, en un espejo. Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos una alucinación. Esto también es posible. Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro; el trastocamiento de manera prodigiosa; en un instante que por estar reflejado en un espejo cobra un aspecto totalmente diferente del que en realidad tiene. Somos una premonición; la imagen que se forma en la imagen de alguien mucho antes de que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar; un hecho fortuito que aún no se realiza, que apenas se está gestando en los resquicios del tiempo; un hecho futuro que aún no acontece [...] Somos seres y cosas involucradas mediante una fórmula de nigromancia [...] Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha...”.²⁶

Era necesario que transcribiera casi en su totalidad el extenso párrafo de Elizondo, ya que en estas palabras encuentro la clave que hace de *Farabeuf* y de toda la obra literaria de Salvador Elizondo un modelo escritural y filosófico para Volpi. La primera afinidad existente entre *A pesar del oscuro silencio* y *Farabeuf* es cuando Jorge Volpi decide escribir una novela sobre un personaje (el poeta Jorge Cuesta) que nació en una época en la que él todavía no existía, pero al igual que los personajes de Elizondo (el hombre y la mujer) que miran la fotografía donde está retratado el supliciado chino e instantáneamente se identificó con él, Volpi comienza a vivir la vida de Cuesta, a pesar de que cronológicamente pertenecen a épocas separadas, pero ese no es ningún impedimento para que haya “una conexión temporal” entre los dos como si verdaderamente existiera una máquina del tiempo, Volpi (y también “Jorge”, su personaje) se temporaliza con Jorge Cuesta, esto quiere decir que hace un viaje simbólico hacia el tiempo y el espacio en los que el poeta vivió, lo mismo ocurre en *Farabeuf* cuando el hombre y la mujer están mirando la fotografía y creen estar dentro de ella y son ellos y no otros los que presencian el suplicio chino. El segundo vínculo o afinidad que une a estos dos autores, es que ambos poseen la misma teoría literaria acerca de la creación de una novela en donde el universo narrativo se vuelve confuso y turbio como la atmósfera densa de un espejo y no hay forma de diferenciar al escritor de sus personajes, ya que estos pueden tener el mismo nombre del autor o en algunas ocasiones toman conciencia de que son seres ficticios que existen gracias a la tinta de una pluma. Por eso Elizondo escribe “somos el sueño de otro”. Sí, ese “otro” es el escritor y los personajes están hechos de la materia dúctil de sus sueños, ellos son un

²⁶ *Ibidem*, pp. 93-94

abstracción de su mente, una proyección de sus sentimientos, recuerdos y experiencias y por medio de su inventor adquiere la posibilidad de llenar el sórdido vacío existencial, no sólo el de la página en blanco, sino también el de su propia vida, el del hueco de la nada que comienza a colmarse de imágenes y de movimiento, por eso dice “somos una película cinematográfica” y es verdad, ya que si se pudiera comparar *A pesar del oscuro silencio* con una pieza cinematográfica, sería con una obra del Expresionismo alemán, pues al igual que en estas películas, Volpi crea un clima alucinante para una historia alucinante, en donde no existen voces, donde todo es silencio porque las escenas se desarrollan en una especie de ambiente autístico, cuya característica principal son las imágenes que expresan –de una manera teatral y desmesurada- los estados de ánimo de los personajes, de esa manera agranda y acentúa el dolor, la angustia y el sufrimiento, dándole con esto al relato más dramatismo. Las palabras (el uso perfecto de la adjetivación) en la novela de Volpi, equivalen al simbolismo de las formas plásticas, a la importancia de la cámara en los encuadres forzados, en los enfoques desde ángulos desusados y los inquietantes contrastes de luz y sombra, así como la utilización de los decorados y de la interpretación casi en pantomima de los actores (sin olvidar que este tipo de cine era silente) y de las imágenes cinematográficas expresionistas. Y siguiendo con la cita de Elizondo, escribe “somos el pensamiento de un demente”, así es ya que los personajes pueden creer que quien los escribe es un demente, por ejemplo, “Jorge” el narrador, piensa que no es él, sino otro quien está dictando las palabras que vierte sobre el papel, él está plenamente consciente de que su creador le ha otorgado esa vida falaz y absurda y por lo tanto puede considerarlo un loco, un esquizofrénico.

Finalmente, encuentro en *Farabeuf* las palabras exactas que definen a la perfección la influencia de Elizondo en Volpi, la estrecha relación ontológica existente entre ambos textos y sus autores, y utilizando las mismas palabras de Elizondo, yo diría que *A pesar del oscuro silencio* es un texto que por estar reflejado en un espejo cobra un sentido totalmente diferente del que en realidad tiene. Los personajes son una acumulación de palabras, un testimonio que nadie escucha. Así es, la novela de Volpi es un texto reflejado en un espejo, lo cual lo convierte en un texto invertido que tiene dos diferentes lecturas y diferentes voces narrativas, esto sucede en el momento en que Volpi decide zurcir algunos versos y algunos fragmentos de las cartas de Cuesta escritas para Lupe Marín, a su novela, haciendo su texto

confuso, ya que al interpolar la voz poética de Cuesta con su voz narrativa, es difícil diferenciar a quien de los dos pertenece lo escrito; pero esto es fácil de explicar de acuerdo a la hipótesis que sostengo desde el principio cuando digo que la novela de Volpi es un discurso esquizofrénico, pues cabe la posibilidad de que el autor, basándose en la biografía del poeta veracruzano y en sus conocimientos acerca de la psiquiatría (teniendo presentes sus lecturas de Jacques Lacan, Carl Gustav Jung, Sigmund Freud, incluso del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, además del novelista ruso Fiodor Dostoievski) y de la terrible enfermedad que padecía Cuesta, pudiera estructurar intencionalmente la novela como si en verdad la hubiera escrito un esquizofrénico que ha dejado de distinguir lo real de lo ficticio y que no sabe si la voz que escucha taladrándole la cabeza es la suya o la de su creador que le ordena realizar cada uno de sus movimientos. Un enfermo que al pararse frente a un espejo cree que la imagen proyectada no es la suya, sino la de otro, pues ha olvidado o más bien ha desterrado de su mente los conceptos de realidad e irrealidad. Tiene la sensación de que su cuerpo y su cara no le pertenecen, como si estuvieran observando un disfraz grotesco, pero lo que verdaderamente está contemplando es la realidad deformada por su propio pensamiento. El esquizofrénico vive en un mundo onírico y artístico, un mundo de imaginación (no se diferencia mucho del mundo que habita un autista o un escritor) en el que tanto él mismo como su entorno pierden su identidad y se confunden. Esta confusión que ocurre entre la realidad y a la fantasía, radica principalmente en la alteración y la pérdida de la imagen corporal que tiene de sí mismo, la imagen diáfana del Yo que lo hace diferente al de los demás. Al mirarse en el espejo se percibe como un extraño, un Yo ajeno que puede convertirse en un enemigo, incluso llega a creer que si da un paso hacia delante, ese “otro ser” (su antagónico) que no deja de mirarlo ni vigilarlo ni un solo instante, puede hacerse corpóreo y tangible al grado de considerarlo una amenaza, por eso adopta la inmovilidad y el silencio (la postura catatónica del mutismo) sólo de esta manera se protege de la realidad que lo circunda y lo azota como un cruel verdugo.

El espejo en *A pesar del oscuro silencio* (como la fotografía en *Farabeuf*) es el eco de la imagen es la otra forma de la realidad, una realidad alterna, según lo concebiría un esquizofrénico, es por eso que su presencia es fundamental dentro de la novela de Volpi, ya que después de que los personajes se han reflejado en él, se dan cuenta de la transformación que han sufrido, se percatan de que no están solos, de que existe “otro” que los mira, no

siempre desde afuera, pues por momentos ese “otro” los observa desde la atalaya de conciencia, esa multiplicidad de ecos y de imágenes se encuentra en su interior. En el capítulo siete de la primera Obra, Volpi explica esto cuando “Jorge el narrador, visita a Lupe Marín en su casa, tratando de desmenuzar las obsesiones de Cuesta: “Unas pesadas cortinas de satén jerez mantenían la habitación en la oscuridad sólo empañada por innumerables espejos que intercambiaban destellos”.²⁷ Sí, los innumerables espejos son como ojos o lentes fotográficos, como testigos mudos que presencian y registran detalladamente las transformaciones (o fases desestructurales de sus respectivas personalidades), pero precisamente todos esos espejos atestiguan, el rito escritural de Volpi, en donde el autor, asumiendo su papel de dios creador (o más bien semidiós) terminará sacrificando a sus personajes, repitiendo una y otra vez el acto cosmogónico de la creación del universo. Es así como Elizondo define el espejo de la escritura: “...el testigo de un rito sanguinario y solemne”.²⁸ Pero, ¿qué sucede cuando el escritor y sus personajes han descubierto la repetición de su imagen infinitas veces en la superficie tridimensional del texto? Ese acto les causa una sensación de horror y vértigo:

“Confundida en la incansable repetición de su imagen en retratos y lunas, creí descubrir a la mujer sentada en un alto sillón de brazos al fondo del cuarto. Una respiración difícil delataba a la artífice de ese paisaje construido con los despojos de su mente”.²⁹

Aquí, el narrador describe la figura avejentada de Lupe Marín, quien fuera la esposa de Cuesta, y no sólo él ha comenzado a adoptar la vida de “otro”, sino que ella también se ha transformado en el poeta cordobés, ha adquirido su mismo rictus, su misma postura (la del hombre inclinado hacia sí mismo) la de Narciso, que no puede dejar de mirar su propia imagen, que vive dentro del hermetismo de un espejo y quizá por eso, ella dice: “Estoy aquí por tu culpa, porque te obcecaste en ser como yo. Jorge, Jorge, Jorge...”.³⁰ Tres veces repite el mismo nombre y, ¿a cuál de los tres “Jorges” se refiere, a Jorge Volpi, el creador de la novela, a Jorge Cuesta, el poeta de la Generación de los Contemporáneos que al mismo tiempo es un personaje ficticio o a “Jorge”, el protagonista y narrador de la historia? Seguramente se refiere a los tres, nuevamente el autor hace uso de su sentido lúdico,

²⁷ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 32

²⁸ Elizondo, Salvador, *op. cit.*, pág. 30

²⁹ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pág. 32

³⁰ *Ibidem*, pág. 33

cuando Lupe Marín pronuncia los tres nombres, en ese momento es como si estuviéramos viendo los tres rostros (las tres caras del Dios Dionysos) reflejados en tres espejos diferentes que representan los tres distintos planos o voces narrativas. El primer plano es el de la realidad o el del Espejo, el que pertenece a Volpi; el segundo, es el del Reflejo, el correspondiente a Cuesta y el tercero, es el de la Ficción, el plano de la trama y tiene relación con el protagonista “Jorge”. Y después de leer y asimilar esos tres nombres, nosotros los lectores también comenzamos a sentir esa confusión, ese horror y ese vértigo que causa el encuentro con el “otro”: “Yo sentí el horror de los espejos [...] / ante el agua especular que imita / El otro azul es su profundo cielo...”.³¹ Nuevamente con esta cita hago referencia al poema Los espejos de Jorge Luis Borges, quien expresa esta misma angustia al desdoblamiento en otro texto titulado Los espejos velados:

“Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica [...] Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos: Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad, otras, ver desfigurado en ellas mi rostro por adversidades extrañas”.³²

Y es también este escritor argentino (1899-1986), quien alguna vez dijo: “...los espejos y la cópula son abominables porque multiplican al ser humano”. El miedo de sentirse dividido, de ser dos y no un ser aislado (ser individuo) se desvanece cuando aparece la necesidad tanto fisiológica como espiritual y ontológica de encontrar al Doble que nos repita, nos complete y nos otorgue la posibilidad de mirarnos y conocernos verdaderamente, pero sobre todo que nos ayude a extirpar el doloroso tumor de la soledad: “...si entre las cuatro / paredes de la alcoba hay un espejo / Ya no estoy solo. Hay el reflejo...”.³³ ¿Qué relación existe entre Borges, Baudelaire, Sartre, Elizondo, Cuesta, Volpi y los demás autores que he mencionado anteriormente? La escritura es ese hecho contundente que los unifica y los amalgama, haciéndolos a todos tan similares, para ellos el acto de escribir es un acto hierático que significa crear una *imagen especular* en la cual puedan mirarse para después saber reconocerse en el reflejo y aceptar la dualidad del creador que lleva incrustada en el interior a su criatura, del espejo inherente a su reflejo y por eso Borges dice: “Dios ha

³¹ Borges, Jorge Luis, *op. cit.*, pág. 350

³² *Ídem*, *El hacedor*, pág. 23

³³ *Ídem*, *Ficcionario*, pág. 349

creado...las formas del espejo / Para que el hombre sienta que es reflejo...”.³⁴ Los humanos somos seres condenados a ser el eterno reflejo de nuestros antecesores, de repetir sus hazañas, sus movimientos, sus alegrías, sus tristezas, su dolor, sus palabras, o como diría Dostoievski: “La naturaleza humana es un espejo, sí señor, un espejo, sí señor, un espejo de lo más transparente”.³⁵ Salvador Elizondo coincide con esta idea de que el espejo es una invención que sirve para duplicar la realidad y cuando la realidad se bifurca es porque se ha convertido en ficción, en obra de arte, en escritura:

“Occidente es el aspecto dialéctico de la historia espiritual del hombre; la imagen que comparte y que se sustenta en la idea de que existe el reflejo y lo reflejado. ¿Y la idea del espejo?... ¿qué significa? ¿Cuál es el dios que da testimonio de esa invención? ¿A quién sino al diablo, atribuye la historia de las ideas la fabulosa conjetura de los mundos especulares? [...] ¿Quién diablos inventó el espejo? –decimos [...] todo arranca e la invención del espejo. Una invención esencialmente griega; especialmente platónica. Cuando Platón propone un mundo ideal de arquetipos del cual éste no es sino un reflejo imperfecto, está proponiendo, también, un espejo sobre el que ese mundo perfecto se refleja. Ese espejo es la mente que a partir de entonces ya sólo habrá de pensar el mundo como una conjunción de cosas desdobladas [...] toda la cosmología filosófica judeocristiana se verá contaminada de la idea de que al mundo superior corresponde un mundo especular inferior, y si para Platón el mundo inferior es el mundo real de los sentidos, para la teología medieval el hombre mismo se convierte en el gran intermediario entre el cielo y el infierno; el hombre que entonces será llamado, en el ideal de sus aspiraciones más altas, *speculum mundi*, el foco en el que los dos mundos se coyuntan”.³⁶

Y en otro texto sigue desmembrando el tema del espejo:

“Ante todo, está el espejo. El espejo ante todo. Ante todo está el espejo [...] Figuración demente de la lucidez aborrecedora de la realidad...que se resuelve en un horror kafkiano ante la imposibilidad de poder definirnos como realidad o como solipsismo. Ilustración instantánea de ese infierno mental, reluciente clarísimo que crean los espejos, de esa simetría sin eje [...] El espejo es la única invención del hombre. No es de extrañar por ello que las grandes visiones del mundo se nos den como un reflejo [...] La contemplación es por entero pasiva. La demencia aguarda en el término de los siglos para saltar sobre su propia imagen y convertir a los hombres en perros rabiosos. Una metamorfosis delirante [...] estamos ante nuestro propio reflejo: estamos ante el espejo...el espejo que nos engaña respecto a nuestra verdadera condición de delirio”.³⁷

³⁴ *Ibidem*, pág. 350

³⁵ Dostoievski, Fiodor, *Crimen y castigo*, pág. 460

³⁶ Elizondo, Salvador, *Teoría del infierno*, pp. 22-23

³⁷ *Ídem*, *Cuaderno de escritura*, México, Universidad de Guanajuato, 1969, pág. 77

Todo empieza con la invención del espejo, afirma Elizondo en su texto titulado *Teoría del infierno* y constata la importancia de este mágico objeto en el segundo texto que transcribí y que él tituló El espejo ebrio, en ambos textos realiza una magnífica y precisa explicación de lo que significa el espejo en los ámbitos psicológico, filosófico y literario. Tiene razón Elizondo en lo que dice, ya que todo parte desde el momento en que el ser comprueba su existencia por medio de la aparición del otro presentándose ante sus ojos no sólo como un reflejo sino como una analogía del Yo. Esto quiere decir que todo existente es un alienado, porque el Yo entra y concibe su existencia a partir del “otro”, ya sea en el “doble mágico” reflejado en un espejo o retratado en una fotografía o en una pintura, o el “alter ego” proyectado a través de la luz reveladora del psicoanálisis que saca a las sombras al inconsciente, o el “yo mejorado” que se encuentra en la visión complementaria del amor, o en el desdoblamiento de los sentidos (la deformación del Yo) provocado por la depuración, la sublimación y la embriaguez de la creación artística. Finalmente puedo decir que ese “infierno” del que habla Elizondo y al que todos tememos es la alteridad inherente a nuestra naturaleza humana. El infierno son los otros o lo “otro” en sus múltiples representaciones: la locura, el arte y el amor.

Tema 2: *Speculum mundi: A pesar del oscuro silencio y El Canto a un Dios mineral. El espejo roto de dos alquimistas*

Hasta este momento he dejado en claro que el Arte es el espejo en donde el artista se mira y se reconoce y es en ese objeto mágico donde sus pensamientos incorpóreos e insustanciales se condensan para adquirir forma y consistencia. Es por eso que Jorge Volpi fragua por medio de su escritura, un espejo que proyecta su imagen oculta hacia el exterior. Así es, el autor de *A pesar del oscuro silencio* se encuentra parado entre el espejo y el reflejo, el espejo es arte (el cielo) y el reflejo (el infierno) son sus demonios interiores modelados y pulidos por su invención, es por eso que al salir a la luz tienen una forma diferente a la que poseían en su estado embrionario. Volpi y su obra –de acuerdo a lo que ha dicho Elizondo– es el *speculum mundi*, el foco en que las mitades del espejo roto se vuelven a juntar para restablecer el orden primigenio, es el punto de encuentro en donde el mundo de la ficción (su novela) y el de la realidad (la vida aciaga y la abstracta poesía de Cuesta) se coyuntan.

Y después de esta explicación, es necesario preguntarse: ¿Qué método y qué elementos utiliza el escritor del Crack para hacer de su texto un espejo reflejante? ¿En que aguas tiene que sumergir la mirada el artista para duplicar la imagen de su ser corporal (el ser tangible) y de su ser espiritual (el ser etéreo)? Como dije en líneas anteriores Volpi es el “alquimista de la escritura”, ya que el hermético, rigurosos y silente procedimiento, así como los misteriosos elementos que manipuló para a la creación de su novela (el azogamiento del texto) son los del proceso alquímico, los mismo que utilizo Jorge Cuesta para fraguar *El canto a un dios mineral*. Es por eso que todo buen “artífice de palabra” (me refiero a todo buen escritor o todo buen poeta) se dedica perennemente a trazar la exactitud y la perfección de los contornos del espejo en el que desea reflejarse para encontrare a sí mismo.

El propio Cuesta sabía que lo que la obra de arte proyecta es lo que artista (consciente e inconscientemente) quiere o necesita la mirada de sí mismo, de otra forma nunca se asomaría a ese soez hueco de la realidad incrustado en la pared mental. Y a todo esto el poeta contemporáneo en su artículo titulado Reflejos correspondiente a mayo de 1927, explica cuál es la forma que adquiere el arte frente a un espejo. Y aquí el arte lo considero como la materia que está condenada a sufrir múltiples transformaciones, pero nunca a morir: “Los ojos le han dado una buena calidad, una calidad metálica, maleable y dura, sensible y fría; la que adquieren los cuerpos dentro de un espejo”.³⁸ Esa calidad que describe Cuesta es la sustancia que cristaliza y endurece a los espejos, y es precisamente esa sustancia metálica, maleable, sensible y fría la misma de la que está hecho el silencio, Y el silencio es una extraña metáfora del mutismo del espejo, de la inmovilidad que proyecta, del estado catatónico que presenta temporalmente el reflejado como si estuviera enfermo de esquizofrenia, del agua suspendida en el fondo de un estanque en el que el artista contempla los diversos rostros y rictus que adquiere conforme va trascendiendo en el tiempo. Esa es la oscura materia amorfa (la materia prima) con la que Volpi ha construido su novela. Pero el silencio también simboliza la soledad en la que el escritor lleva a cabo su creación, representa una magnífica analogía del Hermetismo de los alquimistas, enclaustrados en su laboratorio con el riguroso objetivo de fundir todos los elementos hasta obtener la áurea sabiduría. Esa inmovilidad del silencio transmutada en la superficie plana

³⁸ Cuesta, *Obras reunidas II*, pág. 83

del espejo se ilustra con una frase de Salvador Elizondo que a continuación transcribo: “Y cuando de pronto nos quedamos quietos somos como cadáveres reflejados en un espejo, porque los espejos duplican la quietud de la quietud”.³⁹

Elizondo tenía razón, los espejos duplican la quietud del silencio, lo hace más espeso, más profundo como un abismo o como la nada por donde se despeña el ser. La atmósfera fría, densa, líquida, transparente y desoladora del silencio, envuelve por completo el texto de Volpi como si la hubiera fecundado dentro de un caparazón irrompible. Toda la cosmología (el trama) gira en torno a esta palabra, lo mismo que sucede en el poema de Cuesta, cuya sustancia esencial con la que fue creado, es también la del silencio, pues en él predomina el tema de lo visceral, de los oscuros procesos por los que tiene que pasar la materia para modificar su estructura, En cada estrofa hay algo oculto, algo que se calla, palabras, sentimientos, sensaciones, oquedades, ausencias que no se dicen, que el poeta sepulta en la solida prisión del alma y de la conciencia, pero aún así sabe que la mirada destila luz, llanto, transparencia, es un disolvente universal y que la materia, la piedra y el ser, ceden ante sus rayos, ante las tranquilas ondas del agua metálica del espejo y ante la visión del “otro”. Todo se origina a partir del silencio (de sus reverberaciones dentro del azogue), pues para que toda creación se realice, primero es necesario que exista el vacío de la nada, “la desolación absoluta del silencio” (de la página en blanco) para que después todo comience a colmarse de sonidos, de voces, de palabras, de la armonía del lenguaje, de vida. Por eso he dicho que el silencio es la materia prima que forja el magisterio de los alquimistas Jorge Cuesta y Jorge Volpi, porque finalmente la alquimia al igual que la escritura es un “arte secreto” al que únicamente pueden penetrar los seres privilegiados, ya que es verdad que solamente “obtiene el arte quien puede manifestar lo oculto y ocultar lo manifiesto”, quien sigue correctamente los procedimientos de la transmutación de la materia y de la vida y quien para llegar a la “Magnum Opus” (la Obra Maestra) se desprende del mundo para realizar su trabajo de una forma individual y solitaria, o como diría el antiguo alquimista y médico Paracelso: “Alterius non sit, qui suus esse potest...” (Por lo demás, entra en la naturaleza o en la vocación del alquimista, el trabajador solo). Entonces continuó con lo que Cuesta dice del objeto reflejante:

³⁹ Elizondo, Salvador, *Farabeuf*, pág. 93

“Es la exactitud y no la imparcialidad la virtud del espejo [...] No altera el mundo, lo refleja exacto; pero ya lo impregnó de su luz metálica, y en el sólo cambio de posición a que lo obliga hasta para imponer a la mirada el artificial camino por donde lo reconstruye y lo ordena, dándole su nuevo sentido”.⁴⁰

Así es, en la novela de Jorge Volpi es un espejo que no altera el universo lírico del *Canto a un dios mineral* sino que por las virtudes de su luz metálica lo refleja exacto, solamente que la posición en la que se encuentra colocado el azogue provoca que la mirada de los lectores tenga una perspectiva y un orden diferentes. La imagen original se reconstruye y lo que se proyecta es una imagen artificial poseedora de un nuevo sentido, el de la narrativa, el de *A pesar del oscuro silencio*. Es cierto que la realidad adquiere un sentido diferente después de que Volpi, “Jorge” el personaje-narrador y Cuesta-personaje se han mirado en un espejo, pero no en cualquiera sino en el mismo que ellos han creado: El espejo de la razón, de la inteligencia suprema, el del arte, el de la mimesis, el de la ficción narrativa, el de la locura, el de la alteridad crónica pegada al cuerpo como una enfermedad incurable y el de la Alquimia.

Pero, ¿qué es la Alquimia? ¿Por qué razón estos dos creadores estructuraron su espejo reflejante basándose en los procedimientos y fórmulas de esta disciplina filosófica, psicológica, espiritual y científica? Lo hicieron así porque tanto Volpi como Cuesta encontraron en ella el áurea llama que ilumina el camino que conduce al retorno del ser, al encuentro y a la reconciliación con el “otro”, pero no el “otro” visto como el prójimo, el no-ser que se encuentra afuera sino como el “alter ego” o el “solus ipse” (el sí-mismo doblado hacia su propia contemplación) extraído de las tenebrosas profundidades del alma y de la conciencia, pues sólo por medio del concomitamiento del “Yo interno”, se puede establecer un acercamiento y un diálogo con los otros. Esto quiere decir que para entender el Macrocosmos (el mundo y la naturaleza) primero es necesario penetrar en el Microcosmos (el hombre, su espíritu y su mente), en esta idea se fundamenta el objetivo de esta doctrina, que como dice Titus Burckhardt en su libro titulado *Alquimia, significado e imagen del mundo*:

“La doctrina hermética parte del principio de que el Universo –el macrocosmos- y el hombre –el microcosmos- se corresponden mutuamente, son un reflejo el uno y el otro, y lo que hay en uno debe hallarse también, de algún modo, en el otro”.⁴¹

⁴⁰ Cuesta, *op. cit.*, pág.83

Esta mutua correspondencia del reflejo y lo reflejado, ese placer simultáneo de mirar y ser mirado, esa relación intrínseca entre el creador (el escritor-macrocosmos) y su criatura (el personaje-microcosmos), radicada en la obcecada búsqueda por encontrar la perfección de la imagen simétrica de las partes contrarias y esta figura se representa con la totalidad geométrica del círculo, la simbolización de lo absoluto y lo eterno, ya que es bien sabido que Volpi, Cuesta o cualquiera de los autores que he mencionado son seres impuros e imperfectos, pero el conocimiento y la sumersión en el arte, los hace superiores, los purifica, los ennoblece, los sublima porque el arte de crear y generar vida (o al menos imitar el divino acto el alumbramiento) los hace perfectos, acercándolos por breves instantes a la condición de dioses omnisapientes, lo mismo hace el Arte Magna (el arte de la alquimia) con los metales, busca la conjunción del mercurio -la materia prima, ya que en él están contenidas todas las formas y es la matriz de todos los metales-con el Azufre para finalmente obtener un solo cuerpo de luz: El Oro cuyos fulgores dorados proyectan el estado original, sano y puro del alma, la sublimación que logra el arte. El alquimista como el escritor es un Dios terrenal (un demiurgo implacable) porque infunde vida a los metales, los antropomorfiza, pues al manipularlos les otorga propiedades humanas dotándolos de un alma, un espíritu y un cuerpo, y al hacerlo los está obligando a sufrir los cambios temporales y las modificaciones de la materia que como es bien sabido, no se destruye, sólo cambia de forma o de estado. Eso mismo ocurre con el lenguaje y las palabras que fluyen imparables en el espacio no de la creación literaria, persiguiendo el cambio constante, porque bien es cierto que lo que está escrito en verso (el poema de Cuesta) puede transmutar o modificar su estructura para presentársenos ante nuestros ojos ávidos con la forma diferente de la prosa (la novela de Volpi).

La materia (en este caso el *Canto a un dios mineral*) lo único que cambia es su forma exterior, porque por dentro, en esencia sigue siendo la misma, a pesar de que su apariencia sea otra (*A pesar del oscuro silencio*). Es así como el escritor realiza los mismos actos que el alquimista cuando antropomorfiza la materia inerte del lenguaje, de sus personajes, tomando en cuenta que en un principio sólo eran elementos crudos o “materia bruta” (pensamientos, recuerdos, ideas, sentimientos, esbozos y girones de sueños que habitan en los yacimientos de la mente del escritor) que necesitaba del calor de las manos

⁴¹ Burckhardt, Titus, *Alquimia, significado e imagen del mundo*, Paidós- Castalia, Barcelona, 1994

de su creador para adquirir movimiento, flujo en el tiempo, una forma y una imagen estéticamente bella y acendrada y con esto quiero decir que dicha imagen sea sensorialmente perceptible –captada e intuida por los cinco sentidos- por medio de la intervención de la razón, de la conciencia que permite la experiencia de lo sublime, la contemplación y la representación de la realidad, el equilibrio de las fuerzas contrarias que se fusionan para crear un orden y una simetría de lo proyectado en el espejo. Esta verdad, o esta imagen, son de un ser humano imaginario (un personaje) al que somos capaces de contemplar (leer e interpretar) dentro del universo ficticio donde se ha llevado a cabo la metamorfosis. Como los metales, los personajes o las criaturas de Volpi, están hechos de la misma sustancia o materia, dotados todos de la misma naturaleza emanada del cerebro del escritor del crack, pero no poseen la misma forma (son hombres y mujeres), tienen propiedades o virtudes diferentes a los del otro, por esa razón son seres incompletos y enfermos, que solamente pueden lograr la sanción por medio de la conjunción de sus cualidades. La completud es la Panacea universal que los unifica centrándolos en un solo foco de luz infinita: El azogue de la escritura.

En otras palabras, la Alquimia es el oscuro y silencioso arte de la transmutación de los metales. Por medio de sus artificios, manipula, altera y cambia las dos fuerzas creadoras primarias: El Mercurio (metal puro, frío, húmedo, fijo, brillante, de color blanco y de naturaleza femenina) y el Azufre (metal puro, seco, caliente, de color rojo, no combustible y de naturaleza masculina), el “casamiento simbólico” o al conjunción de estos dos metales propicia el nacimiento del “sol terrenal”: el oro. El objetivo de la operación alquímica consiste en elevar la naturaleza del metal hasta conseguir la perfección (la unidad) de la materia, sólo se logra curando a los metales de su imperfección y su impureza a través de la fundición de sus propiedades, el fuego los asimila, los purifica y los ennoblece. Esto quiere decir que una vez obtenido el oro, se ha obtenido también la inalterabilidad, la inmutabilidad, la incorruptibilidad que lo revisten con el fulgor de sus prodigiosas llamas.

Al procedimiento alquímico se le llama Magnus Opus (la Gran Obra, “la Obra Maestra”) cuya culminación o triunfo se interpreta como una fuerza que logra convertir el Magisterio del alquimista en un espejo que revierte todos los elementos en que se reflejan: El Fuego se condensa en Aire, el Aire pasa a ser Agua, el Agua se solidifica en Tierra y la

Tierra se volatiza en fuego, esto es lo mismo que decir que lo húmedo se hace seco, lo seco se humedece, lo frío se calienta, lo caliente se enfría, lo blando se endurece, lo acuoso se vuelve terrestre y seco, es así como se produce una fijación inconstante y un cambio de naturaleza de un elemento a otro, de igual forma los personajes de *A pesar del oscuro silencio* pasan por este proceso cuando la personalidad del autor Jorge Volpi se altera para comenzar a ser “Jorge”, el protagonista-narrador y este se convierte en Cuesta y Cuesta es la otra parte (el doble amoroso) de Lupe Marín quien a la vez también puede ser Natalia Cuesta quien representa la parte complementaria del poeta contemporáneo que finalmente funge como un catalizador que une prodigiosa y triunfalmente a todos los metales-elementos-personajes contenidos en el crisol de la ficción novelística.

Todo termina repitiéndose o transmutándose en otra sustancia, pero no con una imagen similar sino con una complementaria o inversa. Esta idea del sentido inverso del mundo se fundamenta en la doctrina hermética del padre y fundador de la Alquimia, el dios griego Hermes Trismegisto (“el tres veces grande”, “el tres veces sabio”, el Dios-hombre) que para los egipcios era el Dios Toth, el dios sabio de los números, de la escritura y de la ciencia en general que es el autor del primer texto alquímico llamado *Corpus hermeticum*, donde aparece el célebre corpus denominado “La Tabla de Esmeralda” o “La Tabla Esmeraldina” (Tabula Simaragdina), en ella se exponen y se revelan los secretos, la magia y las leyes que rigen este arte oculto:

Tabla de Esmeralda de Hermes Trismegisto

“Es real, sin mentira, cierto y muy verdadero.

Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo, para hacer el milagro de una sola cosa. Y así como todas las cosas han salido de una sola cosa por el pensamiento de uno, asimismo y todas las cosas han nacido de esta cosa por adaptación.

Su padre es el Sol, su madre es la Luna, el viento lo ha llevado en su vientre; la Tierra es su nodriza. Ahí está el padre de todo el Thelema del Universo. Su potencia sobre la tierra no tiene límites.

Separarás la tierra del fuego, lo sutil de lo espeso, suavemente con gran industria. Él sube de la tierra al cielo, y en seguida vuelve a bajar sobre la tierra, y recoge la fuerza de las cosas superiores e inferiores.

Así tendrás toda la gloria del mundo, por eso toda oscuridad se alejara de ti.

Es la fuerza fuerte de toda fuerza, porque vencerá toda cosa sutil y penetrará toda cosa sólida. Así es como fue creado el mundo.

He ahí la fuente de las admirables adaptaciones, aquí señalada. Por eso he sido llamado Hermes Trismegisto, que posee las tres partes de la Filosofía universal.

Lo que he dicho de la operación del sol es completo”.⁴²

El Magisterio Hermético se basa en el conocimiento de que el hombre forma un todo –un solo elemento, una sustancia- con el universo, pero ese “todo” es una masa fragmentada que tiene que volver a unificarse, por eso hay dos polos de la existencia que se encuentran escindidos, pero que están continuamente atrayéndose, buscándose para volver a reunirse: El polo activo (masculino) busca al pasivo (femenino); el Cielo y la Tierra, el cuerpo y el alma se contraponen; los planetas y los metales son análogos: Oro-Sol, Plata-Luna, Azogue-Mercurio, Cobre-Venus, Hierro-Marte, Estaño-Júpiter, Plomo-Saturno. Así es, todo lo que está arriba refleja a lo de abajo y a la inversa, lo de abajo refleja a lo de arriba. Todos los seres y todas las cosas derivan de una misma materia, emanada del universo y de su creador, Toda imagen se desdobra o se repite en otra imagen. Estos son los principios primordiales en los que se centra la Alquimia para llevar a cabo la “operación del sol” o la Gran Obra”, que concluye como he dicho en varias ocasiones, con la aparición del Oro. Jorge Luis Borges habla de esto en su cuento “Los Teólogos”:

“En los libros herméticos está escrito que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo; en el Zohar, que en el mundo inferior es reflejo del superior. Los histriones fundaron su doctrina obre una perversión de esa idea. Invocaron a Mateo 6:12 (<<perdonamos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores>>) y 11:12 (<<el reino de los cielos padece fuerza>>) para demostrar que todo lo que vemos es falso. Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan un reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme, si fornicamos, el otro es casto, si robamos, el otro es generoso. Muertos nos uniremos con él y seremos él”.⁴³

Lo que hace Borges en este texto, es ofrecernos a los lectores una perfecta y precisa explicación acerca del Hermetismo y la visión de un mundo invertido, lo cual me permite comprobar una vez más su evidente delirio por los espejos y la dualidad, delirio y obsesión que comparte con su asiduo lector y homónimo Jorge Luis Volpi. Pero me pregunto, ¿acaso el oro era el objetivo real de los alquimistas? Quizá no del todo, porque lo que verdaderamente buscaban era algo más profundo y trascendental, buscaban el equilibrio de

⁴² HERMES, Alberto el Grande, Paracelso, *Textos básicos de alquimia*, pp. 15-16

⁴³ Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, pág. 43

las fuerzas antagónicas, la reconciliación del espíritu con el cuerpo y el fulgor eterno de la sabiduría y la inmortalidad, todo esto es lo mismo que decir que el alquimista perseguía la fórmula para fabricar la “piedra filosofal” o el “oro filosofal”, el elixir maravilloso que prolonga la vida hacia lo inabarcable e infinito, ese es el triunfo del artista (del poeta o del novelista) sobre las leyes naturales que segundo a segundo lo desgastan y lo envejecen. Sí, el artista que todo el tiempo realiza la labor del alquimista que necesita encontrar la vía de sanación de los sufrimientos de su alma, un camino certero para penetrar en la luz que disuelve las sombras que lo ocultan y lo enferman. El tiempo, la locura y la muerte son esos males que le fermentan los ojos y le impiden absorberse y mirarse a sí mismo en el espejo de la introspección:

“¿No tienes miedo del silencio, / cuando el mundo parece que se absorbe a sí mismo, / o cuando los espejos se devoran entre sí / y hay nada...?”.⁴⁴

Así es, de acuerdo con esta cita de Cortázar, yo puedo decir que la mirada es un puente que nos comunica con el “otro”, aún cuando ese “otro” no esté afuera sino adentro, escondido y olvidado en el desván de la conciencia. Finalmente todo acto de asimilación, conjunción, simbiosis o atisbo de los otros representa un acto de canibalismo, ya sea erótico, mental o intelectual, en este caso la contemplación y el reconocimiento de sí mismo equivale a un autocanibalismo, un eterno engullimiento de nuestras imágenes concebidas en el pasado, que nos nutren para vivir en el presente y comenzar a fraguar las del futuro. Es por eso que Volpi (visto como un espejo, el “speculum mundi”), es un eterno devorador de imágenes. Al llevar a cabo su creación, aprehende la realidad y la naturaleza (que es otro de los espejos que conforman la abstracta galería de la existencia) para después asomarse a ella y reconocerse, comprobar que él es una pequeña parte, un efluvio de luz magnética, un diminuto gramo de arena dentro de un enorme reloj llamado Vida, Naturaleza o Universo. Y después de observarse en ella, la imita porque en la Naturaleza, están contenidas todas las fórmulas y los procesos de la generación de la vida.

El escritor crea un mundo paralelo, una naturaleza ficticia en la que puede suceder cualquier cosa, en la que se tienen que permanecer despierto para no caer en el olvido, además el insomnio es el estado primordial del alquimista, del creador, del escritor –del

⁴⁴ Cortázar, Julio, *Obras completas*

espejo-, que siempre mantiene los párpados abiertos, como el cíclope (Monóculo) que se mantienen en perpetua vigilia para cuidar el Oro –la obra consumada del artista- que ha extraído de las abisales extrañas de la tierra. En esa naturaleza alterna, las formas puras de la percepción: el tiempo y el espacio caminan a la inversa, en donde el ser encuentra el equilibrio esférico como un modelo de la verdad absoluta: La unidad que se origina de la idea de que “como en el principio todo lo creado fue uno, también en esta obra procede todo de uno y vuelve a ser uno. Eso es lo que significa la reversión de los elementos”. Es por eso que en la naturaleza suprema de Volpi, el creador se confunde y se hace uno con sus criaturas-personajes. Es así como Volpi se encuentra parado en la estructura tridimensional del espejo, su postura (de demiurgo) neutra o andrógina le permite ser una cosa y otra al mismo tiempo, es el espejo que imita y refleja la naturaleza real, y es el reflejo de su propia creación y es el espectador que silencioso observa la disolución de ambos elementos. La dualidad condena a Volpi (al otro que no es Cuesta) a ser mero depositario de proyecciones. Con respecto a esto ejemplifico con las palabras del alquimista árabe Muyhi-Din Ib Arabi:

“El mundo de la naturaleza consiste en múltiples formas que se reflejan en un único espejo, no, más bien en una forma única que se refleja en múltiples espejos”.⁴⁵

El lenguaje y el arte de la escritura es esa forma única que se refleja en múltiples espejos: La poesía, el cuento, la novela, la crónica, la epístola, etc. Por su fluidez toma la forma del vaso que la contiene sin importar los contornos que en apariencia la delimitan, porque el significado de su esencia siempre es el mismo. La Alquimia es el enorme espejo sin orillas en donde el hombre proyecta su deseo de trascender y permanecer incólume (inamovible como una estatua, fijo como una fotografía, imborrable como una pintura, inolvidable como las letras impresas en un libro) a pesar de los embates y cambios a las que se somete el devenir y los fenómenos fisiológicos que a diario le recuerdan que es un ser mortal condenado a la corrosión del alma y a la putrefacción de la carne. Esta disciplina le permite al artista penetrar en el conocimiento de su naturaleza inmortal por medio de la fórmula de la creación de un microcosmos, esto le ofrece la posibilidad de mirarse desde afuera –como si estuviera observando un Yo ajeno, un extraño, el “otro”- y contemplar las impurezas, las deformidades, los temores, las dolencias y los horrores de la mente y del espíritu, que una

⁴⁵ Burckhardt, Titus, *op. cit.*, pág. 88

vez que han pasado por el fuego de la creación terminan convirtiéndose en sustancias o formas sanas, depuradas y hermosas.

¿Acaso no fue en este mismo espejo en donde se reflejo tantas veces “el más triste y silencioso de los alquimistas”, Jorge Cuesta, pretendiendo con la invención de alguna fórmula o un “elixir vitae” detener las manecillas de todos los relojes y permanecer suspendido y quieto dentro del círculo del tiempo, hipnotizado frente a su propia imagen eternizada en la superficie plana, fría, de azogue, de una (o varias) hoja(s) de papel que contienen su poema y su obra completa? Así es, para Cuesta el descubrimiento y la practica de la Alquimia significa una posibilidad de transformar la realidad, la Naturaleza, la materia y a sí mismo en otra sustancia. Comprobar que en verdad todo lo que está arriba (el cielo), abajo (la tierra) y en medio, el hombre (el “speculum mundi”), procede de la misma materia y por eso es posible reunir todo lo creado en un solo elemento y conseguir finalmente la figura estética de la perfección (del ser andrógino) que anuncia el fascinante encuentro de los contrarios y por lo tanto el triunfo de la operación alquímica. Para Cuesta este triunfo significa la depuración del lenguaje en bruto hasta sublimarlo, darle una lógica, un sentido y convertirlo en la armonía estrófica de la poesía. Sí, la poesía que es el reflejo de su apasionada (y apasionante) inteligencia y de su extraordinaria lucidez el *Canto a un dios mineral* es el final del Magisterio, la eclosión de la Piedra Filosofal, el fruto de la transmutación.

Pero, ¿quién es en realidad Jorge Cuesta? ¿Es verdad todo lo que se ha escrito y hablado acerca de sus investigaciones científicas pretendiendo hacer de su misteriosa vida y su oscura imagen, una semejanza con la del doctor Enrique Jekyll, que gracias a la existencia del cine, es fácil remitirnos a la imagen arquetípica del “científico loco” para ilustrar en la mente lo que digo? Podemos imaginar a Cuesta enclaustrado en su laboratorio, enfundado en una impoluta bata blanca, con “las ojeras de la conciencia” y las barbas crecida y con un hervidero de sustancias a su alrededor que combina e ingiere para convertirse en un horroroso Eduardo Hyde que llevará a cabo deleznable actos que el “otro” –su creador- jamás podría realizar. Quizá alguna parte de todo esto sea cierto, pues la idea de la Teoría del Doble estriba en que el “otro” se encuentra encarnado dentro de la conciencia, que existe un alter ego bueno y uno malo. De alguna forma el poeta a lo largo

de toda su vida intento reconciliar estas dos fuerzas que luchaban dentro de su mente esquizofrénica, para equilibrarlas en una unidad indisoluble y regeneradora, es decir, que haga que el ser retorne a su origen fetal, al inicio y al silencio absoluto de la creación.

Desde sus primeros años de vida, Cuesta advierte a quienes lo rodean que él es diferente a todos, que su existencia en el mundo está cruelmente marcada por la llamada dorada de la inteligencia, de la perfección, del rigor, de la negación (estar en contra de sí mismo, de la Naturaleza, de los otros, de la realidad, de la razón), de la anormalidad y de la dualidad que se hace presente en su cuerpo mutilado, en la fragmentación de su mente, provocado por la esquizofrenia, en sus experimentos científicos y en la laberíntica y abigarrada composición de su escritura que termina transformándolo todo, incluso la mente y la percepción de sus lectores, en este caso y principalmente la del escritor Jorge Volpi que después de conocer el largo poema del poeta contemporáneo decidió aventurarse a realizar una exhausta y extensa investigación “alquímica y esotérica” acerca de la exégesis del *Canto a un dios mineral*, que como explica su antiguo compañero de estudios preparatorianos y posteriormente de generación literaria, Eloy Urroz, “el largo proyecto cuestiano” no sólo originaría la escritura del ensayo titulado El magisterio de Jorge Cuesta sino que desembocaría el texto del que ha sido objeto la investigación, el desarrollo y la escritura de esta tesis, me refiero como es bien sabido a la novela *A pesar del oscuro silencio*.

Y es precisamente la inquietante alteridad de Cuesta lo que lo hace moverse en un ámbito ajeno, inefable e inextricable para los otros, que a pesar de de los múltiples intentos que hasta la fecha se llevan a cabo (y hablo por mi misma) para descifrar, interpretar o por lo menos entrever de alguna manera lo que hay adentro de ese universo cerrado, todo ha sido inútil. Por su parte, el poeta, también perteneciente a la Generación de los Contemporáneos, Elías Nandino describe la personalidad cambiante y la naturaleza anfibia de Cuesta:

“Amargo, dogmático, como brotado de una página febril de Dostoievski, Jorge Cuesta parecía hecho de varios difuntos: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, quizá también Nietzsche, Voltaire y Martín Lutero. Era como esas nubes que al cruzar por el cielo nos hacen pasar en el parecido con un ángel, con un demonio o con una

jirafa. De su conversación surgían los personajes que llevaba ocultos, y del cinismo de un Wilde al jugar a la mentira, pasaba a la sentencia de un Valery, a la minuciosidad de un Proust, o al delirio angelical de Rilke”.⁴⁶

Y algo parecido, se preguntaba años después Augusto Isla Estrada en su texto *Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de la sociología de la cultura*: “¿No son Nietzsche, Gide, Valery, Benda, espejos donde se ve a sí mismo, voces que lo llaman desde sus propias entrañas?”.⁴⁷ Y Raúl Leyva, un estudioso de la poesía mexicana también hace referencia de esta infranqueable alteridad:

“La operación poética le permite a Cuesta desdoblarse, investigar penetrantemente su mundo interior, hallar los rostros de otros seres incognitos que pueblan su propia sangre, su espíritu mismo. Porque eso parece ser su tragedia: no ser él mismo, no poder dominar su vida, pues siempre está siendo arrastrando, suplantando por algo inconfesable, misterioso, lo cual lo hace callar o lo impulsa a confesiones inauditas”.⁴⁸

Esta naturaleza “anfibia del artista” que consiste, de acuerdo con la filosofía hegeliana del “homo dúplex”, en la esperanza de conseguir la unidad esférica del ser, en que Todo sea Uno y el Uno sea Todo, que “cada cosa sea idéntica a sí misma” Mircea Eliade explica esta idea en su libro *El mito del eterno retorno*:

“Hegel afirmaba que en la Naturaleza <<las cosas se repiten hasta lo infinito y que no hay nada nuevo bajo el sol>>. Todo o referido hasta ahora confirma la existencia de la idéntica visión en el horizonte de la conciencia arcaica: las cosas se repiten hasta lo infinito y en realidad nada nuevo ocurre bajo el sol”.⁴⁹

Estas formulaciones son las mismas que proponían los griegos cuando aseguraban que el hombre y la naturaleza, fundamentaban su existencia en un principio de ordenación dual: lo caliente y lo frío, lo húmedo y lo seco, la lucidez y las sombras de la locura, el cuerpo y el alma, así es, mezclando correctamente los elementos separados se consigue la completud, pero para eso es necesario que el hombre tenga una doble vida, en el sentido de que hacen falta dos polos, dos principios, dos orillas que se justifican la conjunción y la realidad complementaria e integral del existente. El hombre es un ser eternamente insatisfecho con su situación ontológica, por eso todos necesitamos de un Doble que nos recuerde que no somos una imagen plenamente configurada ni simétrica, y que por esa razón no podemos

⁴⁶ Panabiére, Louis, *Itinerario de una disidencia*, pág. 22

⁴⁷ Isla Estrada, Augusto, *Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de la sociología de la cultura*, pág. 71

⁴⁸ Leyva, Raúl, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959, pág. 147

⁴⁹ Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno: arquetipos y repeticiones*, pág. 100

ser dioses, si acaso podemos imitarlos. Platón hace referencia a esto en el *Fedón o del alma*, al explicar la disociación de la identidad, dice que un contrario excluye al otro y cada cosa es idéntica a sí misma, el calor excluye al frío y viceversa o que “el placer y el dolor no se encuentran nunca a un mismo tiempo, y sin embargo, cuando se experimenta el uno, es preciso aceptar el otro, como si un lazo natural los hiciera inseparables”.

No hay identidad sin oposición, el ser (yo) y el no-ser (el otro), coexisten en una indisoluble unión, ya que como establece Sócrates en el ya mencionado diálogo de Fedón, “todas las cosas nacen de la misma manera, es decir, de sus contrarios” es por eso que cuando Elías Nandino tétricamente dice que Cuesta estaba hecho de diferentes difuntos o cuando Leyva menciona que en su sangre y en su espíritu fluían restos de otros seres, quieren decir que el hombre posee una esencia idéntica en todos los hombres, la cual exiliándola o decantándola, da paso a la multiplicidad de los individuos humanos que a pesar de ser diferentes unos de otros son idénticos como esencia. Esto explica la razón por la cual Jorge Volpi se sienta atraído por Cuesta y por sus afinidades: Dostoievski, Nietzsche, Valery, Gide, Mallarmé, la Alquimia, y que a su vez tenga sus propios fantasmas: Miguel de Cervantes Saavedra y todo lo que abarca la figura literaria, moral y psicológica del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha; así como Borges, Cortázar, Elizondo, Freud, Lacan, Jung, Althusser, Cioran, la música de Verdi, Bach y una gran influencia del cine en su obra.

Los “dobles” mencionados anteriormente, tanto de Volpi como de Cuesta, dan un claro ejemplo de que el transcurso del tiempo es circular, todo lo ocurrido regresa al mismo lugar donde se origina. Todo acto se convierte en un hecho repetitivo, todo lo escrito por Volpi, antes fue concebido en la mente de Cuesta, pero en un tiempo anterior algún otro ya lo había escrito primero. No en vano la estructura y el tema de la novela de Volpi la he comparado con el *Canto a un dios mineral*, ya que por su parte dicho poema tiene resonancia en la poesía metafísica de Sor Juana Inés de la Cruz, en Quevedo, Góngora, en el *Cementerio marino* de Paul Valery, en el *Fausto* de Goethe, en la obra pictórica de Cézanne, en la Alquimia y quizá en el poema titulado “Ante un cadáver”, perteneciente a uno de los poetas representativos del Romanticismo mexicano, como lo es Manuel Acuña, pues de alguna forma existen “vasos comunicantes” que asimilan las oscuras vidas de los

poetas, ya que en ambos pesa la mácula del suicidio. Ser “otro” significa hurgar en la memoria del pasado, retornar una y otra vez a la fuente de sabiduría que nos refleje (a Cuesta y a Volpi, a la autora de esta tesis y a quien hasta este momento ha llegado a este punto de la lectura) y nos otorgue el conocimiento supremo para explicarnos el origen de nuestra existencia y volver a sentir el momento primigenio del alumbramiento: El placer y el dolor, los elementos primordiales que simbolizan sensorial y espiritualmente la dualidad humana, esto es, la vida y la muerte.

Otro autor que habla de la dolorosa “doble vida” de Cuesta –y digo que es doloroso, porque fue una eterna pugna por vencer al otro, al cruel antagónico, porque su doble siempre será su locura que irremediablemente lo condujo al más cruento y más deleznable de todos los crímenes: el aniquilamiento del ser, el asesinato de sí mismo –es el contemporáneo Gilberto Owen en *Encuentros con Jorge Cuesta*, un texto profundamente triste, escrito días después de la desoladora muerte del poeta cordobés quien lo explica así: “De él...debe afirmarse que le había robado al tiempo su madura edad”, como se reflejaba en otro de los espejos. Sin juventud ni seriedad, con la monstruosa y espantosa vida de un Mozart o de un Rimbaud, estuvo entre nosotros condenado a madurez inmarcesible, a cadena perpetua de lucidez (la conservó aún durante la enfermedad que hubiera preferido no mencionar) atormentado por su patética exigencia, en ocasiones, necesidad vital, de tener siempre la razón. Igual siempre a sí mismo, no sé contradice sino en apariencia...”.⁵⁰ Con este texto, Owen pretendía reivindicar la psicótica imagen del suicida esquizofrénico, para mostrar al “otro”, al ser humano, al amigo, al camarada con el que compartió no sólo la timidez provinciana y el temperamento melancólico sino también salones de clases y largas veladas en el café América, retrasando el tiempo para prolongar las dichas tertulias en donde hablaban del sublime placer de la poesía. Vicente Quirarte, es uno de los tantos autores que ha intentado unir las piezas del espejo roto en el que la imagen despedazada de Cuesta quedó reflejada, para poder apreciar con mayor claridad su personalidad:

“En un Tarot arbitrario de los Contemporáneos, a Jorge Cuesta correspondería la carta del doble: por un lado, el corazón de tinieblas amenazado la locura, por el otro, el espíritu abierto a todas las manifestaciones del espíritu creador; el mister Hyde cuya crisis nerviosa culmina en la mutilación, el suicidio y el ingreso a las páginas policiales de los diarios de un país al que siempre estuvo adelantado; el respetable doctor Jekyll,

⁵⁰ Owen, Gilberto, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pág. 249

autor de algunas de las páginas críticas escritas entre nosotros, y de un breve número de poemas cuyo carácter particular nace del intento por crear en ellos un universo cerrado, autónomo, hermético para otros ojos que no quisieron ver la realidad mas que de una manera totalmente totalizante y absoluta”.⁵¹

Por su parte, Juan García Ponce escribe el ensayo La noche y la llama, donde hace un retrato fiel del rigor poético y científico, del exceso de razón y de la inteligencia de Cuesta que invariablemente son los rasgos primordiales que reflejan la identidad del poeta en el espejo del doble:

“[Cuesta] era quizá el más individualista de todos, el más ardientemente encerrado en su propio drama [...] Y es lógico que su soledad se convirtiera en amargura y lo llevar en algunas ocasiones a la injusticia de una posición demasiado externa... [...] ...su pasión por la inteligencia, nacida [...] ... de una pura fidelidad a sí mismo y su concepción del mundo, se nos revela por entero. Volcada sobre sí y sobre su urgente necesidad de iluminar la realidad, y ordenarla, la inteligencia se entrega a su propia fascinación”.⁵²

Por otro lado, Inés Arredondo escribía una definición concreta de la plúmbea personalidad del poeta:

“Pero Jorge Cuesta, apasionadamente frío, intelectual, crítico, despiadado, es un poeta y sabe que el arte necesita de la materia”.⁵³

Continúo con estas disertaciones, anotando un fragmento del ensayo titulado Jorge Cuesta o la alegría del guerrero, escrito por Alejandro Katz en 1989, en el que considera la dualidad de Cuesta como un espejo deformante que aniquila la forma que refleja, proyectando algo monstruoso, aterrador, deleznable y grotesco. Sí, porque para él la dualidad es una emanación de la locura:

“...ver sobre su rostro la mueca del demente, es...confinar a Cuesta en la otredad [...]...es imposible comprender en un concepto tradicional esta abigarrada mezcla de filósofo y sofista, político y poeta: en él se empuña una lucha constante entre el visionario y el moralista, el poeta y el sabio, tratando el uno de descalificar o de complementar al otro alternativamente”.⁵⁴

Por último Wilebaldo Herrera en su libro *Jorge Cuesta a fragmento abierto* señala:

⁵¹ Quirarte, Vicente, El doble del Tarot, la inteligencia vencida, en Frontal, suplemento cultural, año 1, No. 1, 7 de junio de 2003, pág. 6

⁵² García Ponce, Juan, *Cinco ensayos*, pp. 55-56

⁵³ Arredondo, Inés, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, México, 1982, pp. 127-128

⁵⁴ Katz, Alejandro, Jorge Cuesta o la alegría del guerrero, pp. 36-38

“Hay en Cuesta una ósmosis entre lo espiritual y lo sustancial, entre lo metafísico y lo concreto, entre lo corporal y lo significativo, entre la vida y la muerte”.⁵⁵

Mi intención al momento de ofrecer todos estos ejemplos acerca de la personalidad de Cuesta es la de acercar al lector a la imagen que varios autores han construido a partir de las investigaciones acerca de su obra, de su vida aciaga y por supuesto de su fatal muerte. Todos coinciden en que el poeta utilizó la inteligencia como un instrumento de la razón y la perfección que conducen al cumplimiento del ideal poético-alquímico: La eclosión de la fórmula que otorgue la luz eterna de la sabiduría y por consiguiente, de la inmortalidad del espíritu, la idea de ser cristalizado en el espejo del arte, en la masa ondulante de la poesía. Este es Jorge Cuesta, el “poeta-químico” como lo llama Luis Mario Schneider, o “el alquimista del verbo” como lo califica Xavier Villaurrutia, o “el alquimista de la poesía” como lo consideraba Gilberto Owen, el artista atormentado por conseguir siempre la exactitud y la perfección de la imagen y la forma poética, el ser humano angustiado por asir la realidad y transformarla en la doble causa del silencio, llevarla hacia otra dimensión menos dolorosa, menos ajena, esta la imagen del “más triste de los alquimistas”, “el poeta desarraigado” como se ha llamado a sí mismo y a quien todos sus estudiosos han tratado como el ser frío, alienado, enajenado, despiadado y cruel consigo mismo, oscuro, demoniaco, amargo, monstruoso, mentiroso, andrógino y anfibio. Este que pretende ser el retrato que defina la personalidad del poeta contemporáneo Jorge Mateo Cuesta Porte-Petit (el Cuesta real) no difiere mucho de la imagen del Cuesta ficticio que ha creado Jorge Volpi en su novela, que al igual que el *Canto a un dios mineral*, fue una obra guiada por el Hermetismo y la metodología rigurosa de la Alquimia, así como la de la inteligencia y la razón desbordada que termina convirtiéndose en locura, en una suerte de esquizofrenia creativa que bifurca la realidad para invertir los planos: lo de abajo es lo de arriba y lo de arriba es lo abajo, la realidad biográfica y literaria se confunden en el caos de luz y de sombras de la ficción, el autor atraviesa al otro lado de la mirada del personaje, el silencio se vuelve lenguaje y el lenguaje se transforma en palabra que arde, en cenizas o en el residuo de la Gran Obra.

⁵⁵ Herrera, Wilebaldo, *Jorge Cuesta o fragmento abierto*, pág. 33

Así es, Jorge Volpi al igual que su doble Jorge Cuesta y su “alter ego”, “Jorge” el protagonista-narrador de su novela, se refugia en la inteligencia para soslayar la crueldad y la indiferencia del mundo y también para aprehender el conocimiento completo de ese “mundo raro” que lo excluye, precisamente, por su exceso de razón. Él también es un “desterrado”, un “exiliado”, un “extraño”, un “desarraigado” y por eso en toda su invención novelística no cesa de crear y perseguir con la pluma personajes con estos rasgos de frialdad, rigidez y soledad cuestiana, que va en busca perpetua del triunfo de la razón. En *El temperamento melancólico* esta inteligencia desbordada se la hereda a Carl Gustav Gruber:

“Por más que supiera que estaba realizando su gran obra, por más que cayera en la vastedad de su proyecto, y por más consciente que estuviese del logro que alcanzaba, Carl Gustav Gruber continuaba siendo el mismo hombre taciturno y amargo que conocí desde el inicio, la misma sombra, el mismo silencio”.⁵⁶

Un segundo personaje que refleja la genialidad de Volpi es el actor Javier Quezada quien así se describe a sí mismo:

“El mayor lastre que he cargado a lo largo de mi vida ha sido la inteligencia. Siempre fui un niño inteligente, un hijo inteligente, un amigo inteligente, un amante inteligente, un actor inteligente. Es decir [...] nunca normal [...] Siempre he sentido que soy más inteligente que los demás... la inteligencia se interpone como una barrera infranqueable entre los otros y yo, se vuelve una forma de despreciar a quienes me desprecian [...] En ninguna circunstancia –en la depresión o el pánico, en el amor o en el odio- me permito perder el control. Invariablemente debo ser frío, prudente, mesurado [...] Inteligencia, soledad en llamas, inteligencia, páramo de espejos esforzándose desde la infancia por parecer diferente, ahora no sé hasta donde en verdad lo soy, si el proceso es irreversible o si aún puedo desprenderme la máscara”.⁵⁷

En *El fin de la locura*, la inteligencia le pertenece a Aníbal Quevedo:

“Mi madre se vanagloriaba de haber procreado un niño delgado pero sanó, hasta que la noche del 10 de mayo de 1934, la enfermedad se abatió sobre mí con toda su crueldad, dispuesto a acompañarme para siempre. A partir de entonces me transformé en un ser distinto, frágil, al borde de la muerte. Atado a la cama, con el pulmón izquierdo destrozado –respirar en un milagro- me veía constreñido a pasar infinitas horas en silencio, soñando con el aire libre de los niños de mi barrio. No es casualidad que el término que mejor describe al enfermo sea paciente: los físicos no hacemos sino esperar a que el mal desaparezca o se retraiga y, mientras tanto sobrellevar el denso vacío de las horas... Me aburría. Postrado en aquel camastro tan similar a

⁵⁶ Volpi, Jorge, *El temperamento melancólico*, pág. 246

⁵⁷ *Ídem*, pp. 118-119

este, suponía que el limbo debía parecerse a este tiempo muerto y sin fronteras. En medio de aquella desolación, descubrí era mi mejor medicamento; sin ella no hubiese logrado sobrevivir. La lectura me resucitó. Como los burgueses que tanto detesto, desde entonces necesito calmar los instantes con ese absurdo y deliciosos entretenimiento [...] Las sílabas eran para mí como pequeñas bolas de arcilla que yo modelaba poco a poco, puliendo sus aristas [...] No concibo otra paz que la rutina. Odio los exabruptos, los gritos, el caos...He suplicado que no me incordien... ¡No quiero ver a nadie! Me gustaría desvanecerme lentamente, sin estridencias ni alaridos. Una muerte como la vida que siempre anhelé: suave, etérea, contenida”.⁵⁸

¿Acaso esta vida gris, desolada, sobrellevando el denso vacío de las horas en una cama de enfermo no pertenece más bien a Volpi que a sus personajes? Así es, porque el autor sufrió en su infancia de un asma que lo alejó de los juegos y lo obligó a buscar como refugio la literatura y las series de misterio transmitidas por televisión que solía ver al lado de su madre –siempre y en todo momento se encuentra a su lado como ocurre con sus personajes– y a escondidas de su padre. En *La paz de los sepulcros*, es Alberto Navarro, el doble semántico de Volpi:

“Alberto Navarro Vallarta...hijo de Javier navarro Félix, médico, y de Norma Vallarta Anzures, historiadora...perteneía a una familia de clase media, relativamente estable...datos...en las innumerables entrevistas que los diversos medio de comunicación han venido realizando con sus padres y hermanos, éstos siempre se han referido a él como “un niño despierto e inteligente”, “ávido lector desde pequeño”, “gran hijo y gran patriota”, “estudiante aplicado que siempre obtuvo las notas más altas”...recordando por sus amigos de entonces –su carácter voluble, sus constantes desfallecimientos, acaso provocados por la hemofilia que dice, padecía, y su propensión a cambiar de periodos de silencio y la verbosidad constante”.⁵⁹

No cabe duda que la descripción que Volpi hace de su personaje, es la de sí mismo, porque su padre Jorge Luis Volpi Solís, al igual que el padre del personaje también profesa la medicina y fue precisamente este hombre, quien le heredó al joven escritor el gusto ‘por el arte y la música, en especial por la ópera, como ocurre con Jacobo espíritu, el personaje de la novela *Sanar tu piel amarga*, el cual también es médico especializado en la cirugía plástica y dominado por los mismo gustos de su autor:

“Jacobó se mostraba como un hombre austero y reservado...sentado en su consultorio, con un amplio estante lleno de libro detrás...y una fría ventana al lado derecho, Jacobo hablaba pausadamente de su pasión por los versos de González Martínez, de su temperamento romántico y su frustración por no haber sido

⁵⁸ *Ídem, El fin de la locura*, pp. 389-391

⁵⁹ *Ídem, La paz de los sepulcros*, pp. 74-75

barítono...Recuerdo que habló de la ópera como de “un resumen de las contradicciones humanas”; de la poesía como <<el último refugio del alma>>, de Puccini como <<el más grande de todos>> y de Benedetti como <<un vivaz falsificador de sentimientos>>”.⁶⁰

En la novela *En busca de Klingsor*, Volpi se desdobra en Francis Percy Bacon, este personaje refleja el pensamiento analítico y el dominio absoluto de la razón del escritor:

“Decir que la infancia y la adolescencia de Bacon fueron solitarias, sería casi un eufemismo. Demasiado consciente de los atributos que lo diferenciaban de los demás, se mostraba reacio a cualquier contacto fuera de lo estrictamente indispensable. Sus constantes migrañas, que lo sumían en un estado de catatonia en el cual no soportaba ni la luz ni el ruido tampoco hacían que la convivencia con él fuese sencilla. Pasaba incontables horas en su habitación, pergeñando fórmulas y teoremas, hasta que el padrastro subía en busca suya y lo bajaba al comedor casi arrastrando. Su madre casi estaba arrepentida de haberle enseñado a contar: no sólo era impertinente y obcecado, sino intolerante con todos aquellos que no estaban a la altura de su inteligencia”.⁶¹

En *No será la tierra*, Jorge Volpi se transmuta en su personaje Eva Halasz:

“Más o menos desde los diez años, cuando comprendió que le era imposible comunicarse con los niños de su edad y cayó por primera vez en un largo periodo de llanto, Eva descubrió que su inteligencia, la brillantez que la diferenciaba de los otros y la volvía especial, no era una bendición o un milagro, sino una condena. ¿De qué le servía ser la más lista, como presumía su madre? Ella no había pedido esa gracia, se trataba de una condición impuesta: de buena gana se hubiera deshecho de ella con tal de ser normal, feliz [...] A los catorce o quince años Eva reconoció la naturaleza de su padecimiento: la inteligencia era una especie de homúnculo incrustado en su cabeza que la obligaba a pensar en cosas que no le concernían, a recordar datos banales, a realizar operaciones matemáticas absurdas. Cuando descubrió que para explicar el funcionamiento de la conciencia algunas teorías recientes mencionaban la existencia de un homúnculo –el término provenía de la alquimia-, Eva se sintió horrorizada: de seguro la habitaba ese bicho o ese quiste, ese parásito”.⁶²

Ese homúnculo, ese “bicho” que atormenta a este personaje y que le llena la cabeza de voces y ecos lo posee el personaje-narrador de *A pesar del oscuro silencio*, él mismo que está incrustado en la fragilidad de la mente de Cuesta, ese homúnculo es la locura, el genio y la voz narrativa de su creador que a cada gota de tinta destilada por su pluma, les inculca fragmentos de su pensamiento y de su identidad. El escritor perteneciente a la generación del crack, posee la capacidad de expresar sus sentimientos, pensamientos y recuerdos a

⁶⁰ *Ídem*, *Sanar tu piel amarga*, pp. 49-50

⁶¹ *Ídem*, *En busca de Klingsor*, pág. 47

⁶² *Ídem*, *No será la tierra*, Alfaguara, México, 2006, pág. 121

través del don de la escritura –a lo que él llama “la inocua profesión”, “condena” o destrucción paulatina del ser- por medio de ella puede duplicarse en lo que crea (sus personajes) y esta creación (su obra o su novela) le permite trascender en su irremediable finitud, es decir, se aleja de los procesos que envejecen, enferman y matan el cuerpo, haciéndose espiritualmente eterno. La dualidad condena a las criaturas de Volpi (a los “otros” o a sus “Dobles”) a ser únicamente depositarios de proyecciones, en ellos el autor se repite, se deforma y se refleja. De esa manera afronta su otredad parándose frente al espejo y descubre que quien lo mira no es él, sino la multiplicidad de rostros que lo representan en los diferentes textos. Todos estos personajes provienen de la misma naturaleza y están hechos del mismo barro, por eso ellos también sufren del mismo padecimiento de Volpi: El doloroso tumor de la inteligencia. Eloy Urroz habla de esto así:

“Tras la primaria y la secundaria, ambas terminadas con un promedio de 10.0, pasará de modo automático a la preparatoria marista, Centro Universitario México, de donde se graduara tres años más tarde con un promedio final de 10.0. Ya desde esta época, pues, un cierto halo de ingenio comienza a perseguir a Volpi adondequiera que vaya”.⁶³

Y el también amigo, además de crítico de Volpi, hace referencia al italiano Edward Velletti, personaje de la novela inédita *Zapata*, la cual fue concebida por Volpi antes de escribir *A pesar del oscuro silencio* y en la que el escrito manifiesta con este personaje los rasgos distintivos de su personalidad:

“[Velletti] No permite intervenciones ajenas en su mente, tampoco trata de imponerse en la de los otros seres humanos. Es demasiado respetuoso, también demasiado individualista. Sólo quiere que creamos su historia para que podamos creer en él como hombre. Así, en cuanto tal, en cuanto artista, puede acometer contra lo que imagine equivocado, falso o desigual. No puede sustraerse a su tiempo –tampoco lo desea-. Repito: es un crítico, no un líder, está más allá del bien y del mal”.⁶⁴

Pero, ¿acaso no es verdad que esta inteligencia volpiana, cultivada principalmente por su padre, más tarde se convertirá en una encarnación de la inteligencia nietzscheana, dostoeivskiana, cuestiana y al mismo tiempo una asimilación del genio borgiano? Sí, todo es cierto, pues esta vida guiada hacia el conocimiento absoluto del universo, es muy parecida a la del escritor argentino Jorge Luis Borges, quien en su autobiografía habla de sí

⁶³ Urroz, Eloy, *La silenciosa herejía*, pág. 40

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 41

mismo y del precio de la inteligencia, que tuvo que pagar con la soledad simplemente por ser diferente a los otros:

“ya he dicho que pasé gran parte de mi infancia sin salir de mi casa. Al no tener amigos, mi hermana y yo inventamos dos compañeros imaginarios a los que llamamos, no sé por qué, Quilos y el Molino de Viento. Cuando finalmente nos aburrimos le dijimos a nuestra madre que habían muerto. Siempre fui miope y usé lentes. , y era más bien débil [...] Durante toda mi juventud pensé que el hecho de ser amado por mi familia equivalía a una injusticia. No me sentía digno de ningún amor en especial, y recuerdo que mis cumpleaños me llenaban de vergüenza, porque todo el mundo me colmaba de regalos, y yo pensaba que no había hecho nada para merecerlos, que era una especie de impostor”.⁶⁵

Así es, todo escritor es un impostor, porque siempre termina disfrazando la realidad y suplantando la identidad de sus personajes. No solamente Volpi se desdobra en sus criaturas, Borges también lo hace, cuando en “La casa de Asterión” se describe ocultándose en la voz narrativa del Minotauro:

“Se que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía y tal vez de locura. Tales acusaciones [...] son irrisorias Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas...están abiertas de día y de noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera [...] hallará...la quietud y la soledad”.⁶⁶

Tal parece que estas palabras, en realidad pertenecieran a algún personaje volpiano y no al propio Borges, esa soledad, esa culpabilidad es la misma que posee “Jorge”, el protagonista-narrador de *A pesar del oscuro silencio* cuando dice:

“Me refugié e la inteligencia, ese frío tumor: Con ella fabriqué un universo contingente, con leyes precisas [...] Perdí de vista que aún reinando, la inteligencia siempre permanece sola”.⁶⁷ Lo que dice el personaje es muy parecido a las ideas de José Gorostiza cuando en su *Muerte sin fin* proclama: “¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo!/ Finge el calor del lodo, / su emoción de sustancia adolorida, / [...] ¡Oh inteligencia, páramo de espejos!/ helada emanación de cosas pétreas / en la cumbre de un tiempo paralítico...”⁶⁸

La inteligencia, como bien ha dicho Volpi, debe permanecer absolutamente sola, porque es únicamente de esa manera, como surge el principio de individualidad o la “conjunción de

⁶⁵ Borges, Jorge Luis, *Autobiografía 1899-1990*, pp. 23-24

⁶⁶ *Ídem*, *El Aleph*, pp. 69-70

⁶⁷ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 48

⁶⁸ Gorostiza, José, *Muerte sin fin*, pág. 119

los opuestos que proponen los alquimistas y que el psicólogo Carl Gustav Jung retoma como base para fundamentar su teoría psicoanalítica. Todas estas criaturas volpianas están perfectamente amalgamadas dentro de la superficie cristalina de la escritura, son espejos de su “yo interior” oculto en la caverna o en la “cloaca” del inconsciente, al momento de proyectarlos en la página en blanco se observa a sí mismo, no como el escrito Jorge Volpi que es en el presente, sino que realiza –como un ejercicio psicoanalítico- un análisis retrospectivo de su propia personalidad, pero al hacerlo sólo se puede contemplar como el “otro” Jorge Volpi, él que nunca podrá volver a ser porque se ha quedado varado en las aguas profundas de la obra de arte, pero lo que sí puede hacer es recrear a ese “otro” por medio de los recuerdos y de la literatura, entonces en ese momento el escritor se enfrenta con su antagonista ilusorio, con s doble idéntico que lo ridiculiza o lo deforma, porque no es más que un ente de ficción, una mimesis del Volpi real: Aníbal Quevedo, Alberto Navarro, Javier Quezada, Carl Gustav Gruber, Jacobo Espíritu, Francis Percy Bacon, Eva Halasz, Edward Velletti, Jorge Cuesta –personaje- y “Jorge”, protagonista-narrador, son arquetipos del héroe dostoievskiano (el propio Volpi lo es) ya que en todo momento van en contra de la normalidad. Son seres que padecen una afección de bipolaridad, ya que fluctúan entre el sentimiento de inferioridad y la megalomanía, entre la inconsciencia y la consciencia, entre lo maniaco y lo depresivo, entre el bien y el mal. Se oponen al mundo, porque ese sórdido mundo los rechaza y los excluye arrojándolos al anonimato y al silencio. Por eso están gloriosamente locos –como el Quijote de la Mancha- porque han asesinado las leyes y sobrepasado los principios que los “otros” han fundado. Y es precisamente de lo improbable de lo insignificante y olvidado de donde nace el “antihéroe”, esto en términos de alquimia quiere decir que nace el ser inmortal, distinto y superior a los muchos “otros” que lo rodean, de esta manera se lleva a cabo el proceso de individualización (la síntesis del sí-mismo) el ser se aleja de los demás para identificarse con su propia conciencia haciéndose cada vez más semejante a sí mismo: El solipsista ensimismado en sus propias reflexiones, observando atento el desgarramiento del “yo” para crear con todos esos pedazos dispersos la unión del caos y restablecer el orden, construir una verdad absoluta que lo abarque todo y borre las penumbras que ocultan el conocimiento y enseguida haga nacer la luz, la llama dorada del razonamiento y la inteligencia.

El *antihéroe* es “la materia prima”, el residuo de la Gran Obra, es la piedra pequeña e insignificante (*lapis exilis et vilis*), se convierte en el cuerpo glorificado (*corpus glorificatum*) que ha conseguido la eterna incorruptibilidad, la purificación del espíritu y la sanación de todos los males, por eso es Panacea, la sustancia que encierra en sí misma todas las fuerzas de lo superior y lo inferior, por eso es un creador, un Dios terreno (Dios terrenus), como Jorge Volpi (o como cualquiera de sus reflejos-personajes), es un “antihéroe”, un hacedor de la totalidad, el mediador que une simbólicamente todos los opuestos: La lírica de Cuesta se fusiona con su narrativa, finalmente obtiene como resultado una breve novela que encierra o cuece, como el atanor (el horno) del alquimista, el Magisterio, la Gran Obra o la piedra angular que no es otra cosa más que la transmutación del artista en su obra y se diluye en ella porque sólo en esencia puede aspirar a la trascendencia de su ser a través del inminente paso del tiempo –y aquí es necesario aclarar que es el arte o la escritura lo que aniquila o transmuta el tiempo y no al revés-. En este caso, Cuesta se transforma en su *Canto a un dios mineral* y Volpi en su *A pesar del oscuro silencio*, es así como descubren la sustancia escritural que los hace semejantes a dioses capaces de morir y resucitar una y mil veces, de fecundar o asesinar a sus propias creaciones en una suerte de déja vú o eterno retorno.

A pesar del oscuro silencio es una obra iluminada por la llama dorada de la inteligencia, para su cohesión fue necesario que Jorge Volpi recibiera el influjo patológico e intelectual de su doble, “el más triste de los alquimistas”, Jorge Cuesta, y de su poema hermético-filosófico, el *Canto a un dios mineral*; pero no solamente se vio reflejado en la figura cuestiana sino en la de todos los Contemporáneos a quienes estudio afanosamente para poder colocar en “Jorge”, el protagonista de su novela, una voz narrativa, un pensamiento y una psicología parecida a la de esa época, es decir, un tono de “poeta maldito” (como un Baudelaire, como un Bretón) poseedor de un temperamento melancólico y de una vida marcada por el Karma de la ausencia, del abandono, de la locura, del delirio, del desarraigo, del desamor, de la soledad y de una infancia estéril, alejada de los juegos y de la compañía de los otros niños, de igual forma su personaje tiene vestigios de un Carlos Pellicer, un Salvador Novo, un Jaime Torres Bodet, un José Gorostiza, un Xavier Villaurrutia, un Gilberto Owen y está de más decirlo, un Cuesta.

Es cierto que Volpi delata en su novela una rigurosa investigación y una magnífica aprehensión del estilo literario de esta generación también llamada de “Ulises”, así como también una atenta lectura de las tres únicas novelas escritas por los contemporáneos: *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet y *Novela como nube* de Gilberto Owen, con esto no quiero decir que las imita, sino que las asimila a su obra, las absorbe o más bien, como si fueran un fruto maduro, las exprime hasta extraer la última gota de su esencia que lo nutre. Seguir el estilo, incluso la psicología de los contemporáneos, es un recurso que el escritor escoge intencionalmente, porque nada de lo escrito por Volpi está hecho al azar, ya que cada palabra, cada frase, cada oración, cada párrafo, cada capítulo ha sido escrito con el rigor y el hermetismo de un alquimista, por eso se deja guiar por los principios de la Tabla Esmeraldina y por la infinita sabiduría del dios Hermes-Thot. Durante el tiempo de la escritura de su texto, Volpi fue cristalizando todos estos conocimientos alquímicos (conocimientos que adquirió durante la época en que curso el bachillerato, entre los que se encuentran *Psicología y alquimia* de Jung, *Manual del alquimista* de Frater Albertus, *El tesoro de los alquimistas* de Jacques Sadouls, *Alquimia* de Titus Burckhardt, *La tradición alquímica* de Julius Evola, *El retorno de los brujos* de Louis Pauwels y Jacques Bergier, y *Alchimie* de Eugene Canseliet), biográficos, literarios y estilísticos sobre una generación de forajidos para llevar a cabo la creación de un universo ficticio –“así es como fue creado el mundo”- en donde el espacio, el tiempo, la narración, los personajes y la propia personalidad del autor están invertidos –“lo que está abajo es como lo que está arriba y lo que está arriba es como lo que está abajo”. Su idea es muy clara, al igual que el poeta cordobés, busca el triunfo del alquimista, el triunfo de la inteligencia y de la razón –“por eso toda oscuridad se alejará de ti”-, el triunfo del arte –“Así tendrás que toda la gloria del mundo”- por encima de la corrosión del tiempo. Es real, sin mentira, cierto y muy verdadero que Volpi realiza la “operación alquímica”, lo hace en el momento en que coge la pluma y pergeña un “espejo de tinta”, dándole vida y coherencia a una masa amorfa de palabras, ideas, imágenes y recuerdos. Desea encontrar el elixir de la inmortalidad, que eternice su obra y la de Cuesta, fusionándolos en el milagro de una sola cosa *A pesar del oscuro silencio*, que es un reflejo de el *Canto a un dios mineral*, un poema que encierra en cada uno de sus versos y de sus estrofas, el significado existencial de su autor, de su vida dedicada a cultivar la inteligencia –a pesar de los destellos de la locura- y

el sublime e infinito placer de la escritura. Encierra la mirada de Cuesta contemplándose atento y silenciosos frente al espejo del mundo.

a) Primera etapa de la Obra: La Nigredo o La seña de una mano

Jorge Volpi da inicio a su novela, narrando el “modus scribendi” de las tres últimas estrofas que escribió Cuesta antes de reflejarse en el espejo de la locura y ser conducido por los enfermeros a la condena sin retorno de su propio laberinto mental, y es precisamente el significado de este final, el vaso comunicante que une prodigiosamente a ambas obras, me refiero al lazo de la Escritura:

“...miré a través de él, en su habitación, a dos hombres de blanco aguardándolo con impaciencia. Dos individuos de cera, de gestos tan opacos como sus voluntades, sentados en un raído sofá, frente a ellos, a contraluz, el delgado cuerpo del poeta, sobrio y liviano como una plegaria. Yo observaba sus dedos danzando con lentitud y escuchaba su voz –no el eco de su voz- pidiéndoles, valga la paradoja, un poco de tiempo: necesita arreglarse y terminar un trabajo que todavía le preocupa [...] Los enfermeros le dicen que está bien, que tiene diez minutos, y que no intente nada [...] Titubeante el poeta entra al cuarto de baño y le pone seguro a la puerta...el poeta admira a su doble en el espejo...está sucio y tiene barba de varios días [...] después se enjuga la cara, se lava, se acicala y se abotona la camisa. Luego sale como si ningún sentimiento hubiese surcado su mente [...] Ansioso, el poeta se acerca a la desvencijada cómoda que posee a un lado de la cama, saca la libreta de un cajón y arranca tres hojas. La luz comienza a desaparecer; en la habitación sólo unos cuantos destellos naranjas y morados atrapan la silueta de una pluma sobre las colchas. Apoyado en lo alto del mueble, el poeta se concentra en la blancura de las tres páginas; ahí están los vestigios de sus fantasías, sus murmullos, misterios y opacas tranquilidades: la fugaz memoria que lo conforma. En la libreta vierte las minúsculas gotas de tinta que poco a poco se transforman en los últimos versos de un poema, el *Canto a un dios mineral*, la obsesión de su vida”.⁶⁹

No cabe duda que esta escena, Volpi la retoma del *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)* de Louis Panabiére, pero el escritor del crack la recrea de un tono más descriptivo y poético, dándole un tinte de dramatismo y una atmósfera de absoluta desolación. Esto es lo que escribe Panabiére en el capítulo XI de su texto:

“La hermana de Cuesta nos ha contado las circunstancias significativas que rodearon la escritura de las res últimas estrofas en 1942, es decir, por lo menos cuatro años y medio después del comienzo. Cuando los

⁶⁹ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pp. 13-14

enfermeros fueron a buscarlo, de resultas de su segunda crisis, para llevarlo al hospital, Cuesta les pidió con gran calma que tuvieran la bondad de esperarlo un momento. Se preparó, afeitó, lavó y vistió con el mayor cuidado; luego de pie, apoyado en una esquina del aparador del comedor, redactó de un plumazo las tres últimas <<silvas>> del poema antes de ponerse a disposición de quienes lo esperaban”.⁷⁰

Como he dicho, el final del canto significa el término de una vida destinada o más bien condenada a la Escritura, a la depuración de la realidad hasta lograr la sublimación, la perfección y la belleza eterna del arte. Cuesta al ponerle punto final al último verso, metafóricamente le está dando muerte a su poesía, pero simultáneamente se está dando muerte a sí mismo, ya que él es la esencia y la materia que edifican su creación, la suya como la del dios Dionysos o la de Jesucristo –tomando en cuenta que Cuesta es considerado un dios terreno- es una muerte sacrificial en donde el poeta, despedazado, regresa su cuerpo y su sabiduría desmembrada a la Naturaleza, es decir, se refleja en el espejo del mundo, confundándose en él por un instante, sin perder la certeza de que sigue existiendo en la completud de sí-mismo, en la esfera de lo eterno.

El final del poema simboliza el casamiento y la muerte alquímica del poeta y de su obra, para darle paso a una nueva forma, o sea a la novela *A pesar del oscuro silencio*. Ambas partes mueren en el momento de la fusión porque muere su individualidad –como ocurre en el coito-, la conjunción siempre va a aniquilar el estado anterior, va a matar al Yo para que nazca el Otro, por eso Volpi coloca en la primera página de su obra un epígrafe que consta de dos versos pertenecientes al poeta cordobés que dicen: “Despierto en mí lo que he sido, / para ser silencio y nada”, y en las siguientes estrofas el poeta manifiesta la transmutación que sufre su Yo interno:

“Entre la sombra y la sombra / mi rostro se ve y me nombra / y se responde seguro, / cuando en medio del abismo, / que se abre entre yo y yo mismo, / me olvido y cambio y no duro”.

Estos versos me remiten a otros semejantes, pero cuyo autor es Borges:

“Soy el que sabe que no es menos vano / que el vano observador que en el espejo / de silencio y de cristal sigue el reflejo [...] Soy el que es nadie, el que no fue una espada en la guerra. / Soy eco, olvido, nada”.⁷¹

⁷⁰ Panabiére, Louis, *Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942)*, pág. 169

⁷¹ Borges, Jorge Luis, *La rosa profunda*, pág. 31

A esta primera etapa de la operación se le llama “Nigredo” o el proceso de ennegrecimiento, putrefacción y mortificación. Por eso Cuesta en la estrofa treinta y tres del Canto, escribe: “Denso el silencio trague al negro, obscuro / rumor, como el sabor futuro / sólo la entraña guarde y formen sus recónditas moradas, / su sombra ceda formas alumbradas / la palabra que arde”. En su larga agonía, el creador anuncia la aparición del otro, del sabor futuro que va a surgir de entre las cenizas de palabra para después de haberse consumido en el fuego, solamente conserva el espíritu volátil y el titubeante latido de la entraña de Cuesta. La ceniza representa la materia primigenia, la más preciosa obtenida de la calcinación (la pulverización de los sólidos) del metal ordinario que ha quedado libre de toda humedad. La ceniza es el origen, el bálsamo de la Naturaleza, la sal de los que buscan la sabiduría de todas las cosas y todos los tiempos, es la tierra que puede volver a ser fecundada y parir nuevas formas alumbradas; pero también es la muerte y la resurrección: “Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres y polvo volverás”. Esto aparece escrito en la tercera parte del Génesis, en donde el creador le recuerda a su criatura que su madre es la Tierra y que tarde o temprano tendrá que regresar al origen, al caos, a las sombras.

El proceso de la Primera Obra es semejante a la creación del hombre según dictan las Sagradas Escrituras, mediante “el aliento de vida”, el “pneuma” o el espíritu que le infundió Dios al modelarlo como una figura de barro hecha a su imagen y semejanza: “Entonces Dios formó al hombre de polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida y fue el hombre un ser viviente”. Así es, el hombre simboliza la piedra filosofal, el resultado de la conjunción de los opuestos, del azufre y del mercurio amalgamada y convertida en la imagen del ser andrógino. El hombre es el hálito de vida del creador, es decir, es la huella de su existencia. Es el fruto expulsado de las entrañas de la tierra, que necesariamente tiene que fermentarse, pudrirse, integrarse y acurrucarse de nuevo en su vientre para engendrar frutos nuevos. Así como la piedra filosofal es el fruto de la Gran Obra alquímica, el hombre es el fruto de la creación suprema de Dios, porque está hecho a su imagen y semejanza

-“Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado”- es “el fruto que del tiempo es dueño, es el grano del trigo, que como dice Jesús en el Evangelio de San Juan 11,12: “De cierto, de cierto os digo, que si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, queda solo; pero si muere lleva un fruto. El que ama su vida, la perderá, y el que aborrece su vida en este mundo, para la vida eterna la guardará”.

Además existe una alabanza que ejemplifica esto mismo: “Si el grano de trigo no muere, / si no muere, solo quedará, / pero si muere en abundancia durará, / un fruto nuevo que no morirá. / Hay que morir para vivir”. Por eso en él, “la entraña su pavor, su sueño y su labor termina”, esto es lo mismo que escribe el apóstol San Pablo en su Primera Epístola dirigida a los corintios cuando dice: “...lo que tu siembras no se vivifica, si no muere antes. Y lo que siembras no es el cuerpo ya sea de trigo o de otro grano [...] No toda carne es la misma carne...hay cuerpos celestiales y cuerpos terrenales; pero una es la gloria de las celestiales, y de otra de las terrenales...Así también es la resurrección de los muertos...se siembra en corrupción, resucitará en incorrupción...se siembra cuerpo animal y hay cuerpo espiritual. He aquí, os digo, un misterio: No todos dormiremos; pero todos seremos transformados...Porque es necesario que esto incorruptible se vista de corrupción y esto mortal se vista de inmortalidad”.

Por su parte, Basilio Valentino señala: “Toda la carne que ha nacido de la tierra será destruida y vuelta a la tierra, como tierra había sido”. La muerte es ese fruto del tiempo que va pudriendo, fermentando, descomponiendo y desmoronando la carne del hombre conforme pasan los segundos hasta transformarlo en polvo, en silencio, en olvido y en nada. Pero el hombre, o más bien los personajes de Volpi y los versos de Cuesta, son el fruto de la creación artística, son la imagen refleja de sus creadores, del sí-mismo que simboliza la figura andrógina, es decir, el retorno al fuego primigenio emanado desde las profundidades del ser y que sólo se encuentra en los sedimentos del alma, en la caverna de la conciencia como Jung quien en lugar de nombrar a la piedra filosofal (lapis philosophorum), “fruto”, la llama “la flor de oro”, que no es otra cosa más que la eclosión de la luz, para que lo oculto se manifieste, de ahí radica su teoría de la individualidad, ya que para él, el significado de la “flor de oro” es el sí-mismo, la luz del corazón proyectada a través de la mirada, como aparece en el Evangelio de San Mateo: “La lámpara del cuerpo es el ojo, así que si tu ojo es bueno, estará lleno de luz; pero si tu ojo es maligno, todo tu cuerpo estará en tinieblas. Así que, si la luz que en tu ojo es bueno, todo tu cuerpo estará lleno de luz; pero si tu ojo es maligno, todo tu cuerpo estará en tinieblas”. ¿Cuántos no serán las mismas tinieblas?, o como diría Baudelaire: “Tête-a-tête sombre et limpide / D’un coeur devenu son miroir! (Intimidad sombría y límpida / de un corazón convertido en un espejo)”. Así es, el corazón es un espejo, el mismo en el que Cuesta contempla su imagen desmembrada, sombría, arruinada antes de construir la Obra, y en ese momento la única esperanza que lo alumbra es la de encontrar la sustancia celestial oculta en su propio cuerpo –quizá porque detrás de los pensamientos y sentimientos está un poderoso amo, un sabio

ignoto que se llama el propio ser. Mora en el cuerpo. Es el cuerpo”-, esa que le permita conocerse a sí mismo como si conociera (mirara) a otro, pues como Nietzsche, sabe que “las aguas de su vida permanecieron contaminadas y por eso busca los elementos químicos necesarios que purifiquen la fuente de su ser”, haciéndolo incorruptible, solamente de esa forma conseguirá la vida eterna:

“Je soutenois l’éclat de la mort tout pure / Telle j’avouais ladis le soleil soutenu... / Mon corps désespéré tendait le glorie, Prête à s’évanouir de sa propre mémoire, / Ecoute avec espoir, frapper au mur pieux / Ce cour, -qui se ruine a copus mysteriux, / Jusqu’à ne plus tenir complaisance / Un frémissement fin de feuille, ma présence... / Attente vaine, et vaine... Elle net peur mourir / Qui devaint son miroir pleure pour s’attendrid. / (Del brillo de la muerte límpida era el sustento, / Así como los años el sol yo sustentara... / Desesperado el cuerpo, su busto nudo acaba, / Do el alma ebria de sí, de silencio y gloria, / Al punto de borrarse de su propia memoria, / Espera esperanzada llamar al mundo pío, / Corazón que se arruina con arcanos latidos, / Hasta que al fin le deja su sola complacencia / Un leve estremecerse de hoja, mi presencia... / Espera vana y vana... ¿Cómo morirse puede / Quien llora ante su espejo, quererse enternecerse?”⁷²

Como dice el poeta francés Paul Valery en esta estrofa de su poema titulado *¡Que en el cielo mis ojos fijos mi templo tracen y sobre un altar sin ejemplo descansen!*, Cuesta se conmueve con su propia imagen, pues nunca es fácil contemplar desde afuera, desde un segundo enfoque, nuestra propia agonía ni comenzar a vislumbrar nuestra propia muerte y por eso, cuando el poeta cordobés se encuentra con su Doble, reflejado en el Corazón-Espejo, no puede concluir con su acto sacrificial, entonces decide esperar, porque todavía no es hora, al menos no la hora indicada, ya que esa mirada que se ha cruzado con la suya es sólo una anticipación de la carroña, de la miseria y del saco de huesos, de carne agusanada e inerte en la que se convertirá, en la siniestra visión del *Doppelgänger* (la imagen de sí mismo, de la inmortalidad del alma, es decir, su doble, pero transfigurado en el rostro de la muerte. Sí, el terrible germen de la muerte que ya estaba en él desde el momento en que era una semilla o más bien un embrión. Lo que aparece en aquella superficie brillante, detrás de la mirada de Cuesta es una calavera radiante y espléndida, y es seguro, que si todo nos asomamos al espejo, podamos verla también, incluso palparla, sentirla detrás de la piel, todo el tiempo está presente ahí, en nosotros, como un recordatorio de lo que pronto seremos) como llaman los alemanes al Heraldo de la muerte y cuya antigua tradición afirma, como bien dice Gérard de Nerval, “que cada hombre tiene un

⁷² Valery, Paul, *La joven parca, El cementero marino*, pág. 131

doble y cuando lo ve, la muerte está próxima”.⁷³ Como he dicho, esa aparición es sólo un anuncio de su ulterior imagen. Y por eso decide seguir hacia delante, hasta llevar el destino que el Creador le ha escrito. Y entonces Volpi prosigue con su narración:

“Luego del punto final, con la misma calma, con el mismo orgullo, se deja conducir por aquellos hombres; sabe que no son ellos los que lo secuestran, que está más allá de cualquier prisión. Así cierra su destino. Apenas unos días después se emascula y finalmente se suicida en una interminable madrugada de agosto”.⁷⁴

Esta misma escena la describe con algunas variantes del hecho ficticio que relata Volpi, Alicia Echeverría Muñoz, quien fuera la novia del poeta y quien después tuviera una relación con su hermano Víctor Cuesta, en su libro de memorias *De burguesa a guerrillera*:

“El Dr. Lafora nos comunicó que era preciso internarlo inmediatamente e hizo todos los arreglos necesarios para llevarlo al sanatorio. Nos pusimos de acuerdo para esperarlo a una hora determinada, entre tanto le dijimos a Jorge que se vistiera porque íbamos a salir con él. Después de darse un baño, afeitarse y ponerse su mejor traje nos preguntó a donde íbamos. Le informamos que al consultorio de un médico y se desconcertó. Cuando llegó el doctor entró solo a la casa, dejando afuera a los enfermeros que venían con él. Jorge se negó a acompañarlo. Entonces Lafora gritó: << ¡agárrenlo!>>. Lo asieron de los brazos a la fuerza, volteó hacia nosotros con una mirada de profunda tristeza y desolación”.⁷⁵

El poeta entristece porque está consciente de que ha llegado la hora marcada en su destino para que concluya su vida y que al imitar el sacrificio arquetípico de Cristo, necesariamente tiene que ser entregado a sus verdugos (el psiquiatra y los enfermeros) por sus amigos más fieles, es decir, Alicia Echeverría y su hermano Víctor Cuesta. Así es, de igual forma que Cristo, quien una noche antes de ser conducido hacia la cruz (el instrumento sacrificial que sirve de instrumento de transición entre la muerte y la resurrección), decide abandonarse en el hermetismo y en el silencio del Monte de los Olivos para orar y purificarse, Cuesta se recluye en el manicomio, –SEÑOR, nuestro destino está escrito desde el principio. ¿Cómo hubiéramos podido negarnos a él? Sometidos a él estamos, y sin más abrigo que tu misericordia. Oh, Dios, nuestro señor, que quieras ampararnos con ella sin desamparar a ninguno de los que somos tus siervos-, es decir, un lugar neutro, intermedio entre las

⁷³ Nerval, Gérard de, *Aurelia*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pp. 35, 64-65

⁷⁴ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág.14

⁷⁵ Echeverría, Alicia, *De burguesa a guerrillera* (memorias de Alicia Echeverría), Joaquín Mortiz, México, 1986. Pp. 113-116, *apud*, Jesús R. Martínez Malo en el prólogo que realiza para la edición del Fondo de Cultura Económica de las *Obras Reunidas II* de Jorge Cuesta.

tinieblas y la luz, donde se mutila como símbolo del proceso de elevación, pues comienza a desprenderse de su Yo-corporal, de todo lo que lo vincula carnalmente al mundo, de eso que lo detiene para ser solamente espíritu, o más bien Quitaesencia: Los sentimientos, los deseos y las sensaciones humanas. Se emascula siguiendo la fórmula cristiana del asesinato y la extirpación de las pasiones, que Jesús ofrece en el sermón profesado a sus discípulos en el Monte de los Olivos:

“Si tu ojo derecho te es ocasión de caer, sácalo y échalo de ti; pues mejor te es que se pierda uno de tus miembros, y no que todo tu cuerpo sea echado al infierno. Y si tu mano derecha te es ocasión de caer. Córdala, échala de ti; pues mejor es que se pierda uno de tus miembros, y no que todo tu cuerpo sea echado al infierno”.

Cuesta realiza este acto para extirpar sus pecados, porque para él, los testículos y el falo son instrumentos del pecado, quizá porque erróneamente cree que en ellos se encuentra el motivo de su lujuria desbordada que le provocó el deseo sexual hacia su hijo, hacia su hermana, inclusive hacia Lupe Marín o hacia el propio Xavier Villaurrutia. Sabe que con la sangre derramada podrá lavar su culpa y como Cristo torturado en la cruz se redimirá del dolor, de la angustia, de la soledad, de la locura y de todos los males que lo aquejan y le impiden conseguir la perfección de su alma a través de la vida eterna. Además con la castración, finalmente Cuesta consigue el estado andrógino que anteriormente había anhelado, es decir, el poeta se convierte en la materia prima (*primus agens*), en el vehículo de la obra que lleva en sí mismo todas las formas y es la matriz de todos los metales: El Mercurio filosófico (*argentum vivum*), llamado también *Monocolus*, “de un solo pie” o del latín *Monocoelus*, “de un solo testículo” o “el semicastrado”, aunque también podría ser el “Monóculo Arimaspo”, el de “un solo ojo en la mitad de la frente y que vivía en perpetua guerra con los grifos para arrebatarles el oro que extraían de de las entrañas de la tierra”, según señala Borges citando una antigua fábula griega.

De acuerdo con lo anterior, cabe mencionar que su hermana Natalia Cuesta llegó a decir que en alguna ocasión el poeta intentó sacarse los ojos con sus propias manos. Pero, ¿por qué razón llevar a cabo un acto tan monstruosos, o quizá desesperado como el de la automutilación? Tal vez porque la imagen revelada en el espejo había horrorizado a Cuesta, porque comenzaba a descubrir las terribles transformaciones sufridas –o quizá porque había

descubierto al oscuro hermano gemelo-, que en una carta enviada el 19 de septiembre de 1940 a un psiquiatra, el Dr. Gonzalo Rodríguez Lafora, advertía las modificaciones anatómicas, que según él creía, eran indicios de androginismo o de modificaciones de “estado intersexual” que él mismo provocó al ingerir sustancias enzimáticas durante diez y seis años y que preparaba en su laboratorio para experimentar las acciones desintoxicantes en su organismo. Aunque en realidad lo que le sucedió a Cuesta es que había confundido el sangrado de las hemorroides que padecía con una menstruación y que las enzimas junto con la ingestión de otras sustancias como la mezcalina, el tetrahidocannabinol, la “nieve alcaloide” obtenida de la *Erythoxilon coca* y la “ergotina remozada” que estando internado en el hospital psiquiátrico, su hermana se la hacía llegar mezclándola en los frascos de cajeta, de cátsup y en un pan de elote, ya que Cuesta necesitaba de este alcaloide para apaciguar sus intensos dolores de cabeza, lo que verdaderamente habían modificado era su sistema nervioso y no sus genitales como él aseguraba, ensombrecido por sus ideas delirantes. Quizá los pensamientos de Cuesta parezcan absurdos, incluso pueden causarle risa al lector, pero lo que si es cierto, es que en la mente de un artista, de un esquizofrénico y de un alquimista todo es posible, ya que estos seres convierten sus pensamientos y sus deseos en pequeños mundos. Y de alguna forma con la mutilación, Cuesta no sólo reprimía su deseo sexual, sino que se deshacía de aquello que le estorbaba (los testículos, el pene) para poder construir una vagina y de esa manera ser realmente un Dios creador, porque la mujer es el único ser que puede duplicarse en “otro”, en su hijo (su creación), a través de la maternidad, de ahí que Cuesta (o los esquizofrénicos) intenten modificar su cuerpo de hombre al de una mujer, por eso Nietzsche afirma que solamente la mujer posee el privilegio de generar vida, de desdoblarse: “Lo que al hombre le impide considerarse como un dios es su bajo vientre”.⁷⁶

Es la mujer la que está hecha a imagen y semejanza del creador, ella es la potencia creadora primigenia, es el reflejo del eterno ciclo de la naturaleza, es la tierra húmeda que recibe la semilla y con su calor la nutre y con sus entrañas la envuelve hasta transformarla en el fruto que madura con la luz. El útero es el atañor (el horno) del alquimista que guarda el huevo filosófico, la quitaesencia: “la vagina como laboratorio primario de la

⁷⁶ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo I, pág. 1330

naturaleza”.⁷⁷ Así es, la vagina es el vaso o la ampollita donde se lleva a cabo la transmutación, en otras palabras, es el vaso escritural de Volpi donde ha sido fecundada su novela y donde se funde su prosa con la sustancia poética de Cuesta. Pero crear no sólo provoca placer, dicha o satisfacción, sino también dolor, sufrimiento e impureza: “Hombres creadores, hay en vosotros mucha impureza. Es que os ha tocado ser madres”.⁷⁸ Lo que salva a Cuesta de la inmundicia es su acto sacrificial y su obra que lo inmortaliza y lo refleja, es decir, lo multiplica o lo repite, como el personaje de Xavier Villaurrutia, la pianista Mme. Girard, de la novela *Dama de corazones*:

“A Mme. Girard la música le sirve de espejo y la rejuvenece diez años. Se encuentra feliz. El brillo de sus ojos la delata. Por el juego de sus hombros y de su cabeza comprendo que se estremece frente a quién sabe cuántos recuerdos”.⁷⁹

Es verdad, el arte es el único fruto que no se pudre, en él (en el corazón) se encuentra el dulce néctar de la vida eterna, el principio de toda sabiduría, como exclama Fausto, el homúnculo de Goethe, al descubrir el Gran Arte de la alquimia, y por lo tanto, la fórmula para conseguir la incorruptibilidad, la inmortalidad:

“¡Ah! ¡Qué deleite invade súbitamente todos mis sentidos a la vista de este signo! (★) Siento circular por mis nervios y venas, otra vez enardecida, una nueva y santa dicha de vivir. ¿Fue un dios quien trazó estos signos que calman el hervor de mi pecho, llenan de gozo mi pobre corazón, y mediante un misterioso impulso descubren en torno mío las fuerzas de la Naturaleza? ¿Soy un Dios? ¡Todo se hace para mí tan claro! En estos simples rasgos veo expuesta ante mi alma la Naturaleza en plena actividad”.⁸⁰

Dentro del Microcosmos de Jorge Volpi, a Cuesta le ha tocado ser el Mercurio (Mercurius est médium coniungendi), el andrógino, la sustancia arcana (la sustancia secreta) que se encuentra en medio de la conjunción (vinculum sacrați matrimoni), es decir, es la matriz o la unidad original de donde nacen o tienen principio las otras sustancias. Alberto Magno hace una descripción minuciosa del Mercurio filosófico:

“El *argentum vivum* es frío y húmedo, y con él, Dios creó todos los minerales, y él mismo es aéreo, volátil en el fuego. Si resiste durante algún tiempo al fuego hará obras prodigiosas, y sólo él es el espíritu vivo, y en el

⁷⁷ *Ibidem*, pág 259

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 1701

⁷⁹ Villaurrutia, Xavier, *Dama de corazones*, pág. 17

⁸⁰ Goethe, *Fausto*, pág. 29 (★) Fausto se refiere al símbolo del Macrocosmos

mundo no hay nada igual que producir lo que él...Es el agua eterna (aqua perennis), el agua de la vida, la leche de la virgen, la fuente, el alumen, y quien bebe de él no es víctima de la muerte. Cuando está vivo crea obras; cuando está muerto crea mayores hombres. Es la serpiente que disfruta consigo misma, se fecunda a sí misma, da a luz dolorosamente en un día y mata a todos los metales con su veneno. Huye del fuego, pero los sabios han conseguido con su arte que resista el fuego alimentándolo con su tierra hasta que soportara el fuego y entonces crea las obras y las transformaciones. Transforma igual que es transformado...se encuentra en todos los minerales y tiene con todas un symbolum. Surge de lo terrenal y acuoso tiene su peso (ponderositate) así como el movimiento arriba-abajo, la luminosidad (lucidatem), la liquidez y el color plateado”.⁸¹

Por su parte, Zósimo de Panópolis, el primer alquimista conocido históricamente, se refiere al Mercurio de esta manera:

“Es el divino y gran misterio, el objeto que se busca. Es el Todo; de él proviene Todo y por él Todo existe. Dos naturalezas y una sola esencia: una atrae a la otra, y una domina a la otra. Es el agua divina que el mundo ignora y cuya naturaleza es difícil de comprender, ya que no es metal ni cuerpo metálico, ni agua en movimiento. Es el todo en todas las cosas, tiene vida y espíritu, y es un destructor”.⁸²

Ambas descripciones del Alumen o del Argentum vivum, realizadas por Alberto Magno y Zósimo de Panópolis respectivamente, concuerdan, con la explicación de la doble personalidad de Jorge Cuesta que establecí en párrafos anteriores. Pues es verdad que el poeta es “la serpiente que disfruta consigo misma” (luxurious in scripsum), se fecunda y se abraza a sí misma mordiendo su propia cola, simbolizando la unión de los opuestos en una suerte de eterno retorno. Es preciso recordar que la serpiente es considerada como un símbolo fálico, y de nuevo viene a la mente la imagen del Cuesta-andrógino (de naturaleza mercuria), del castrado, pero no solamente literalmente, sino el hombre que metafóricamente lleva el peso de su masculinidad impuesta por la soberbia imagen paterna y al igual que Nietzsche, desesperado dice:

“Insistía en ser hombre, y me golpeaba donde más me duele –en mi virilidad- tal como fue condenado Abelardo por los rufianes que lo castraron, alejándolo para siempre del cuerpo de Eloísa y del cuerpo de todas las mujeres, fuente de todas las delicias y de todas las desesperaciones del mundo”.⁸³

⁸¹ Jung, Carl, *Mysterium coniunctionis*, pág. 479

⁸² Waldstein, Arnold, *Luces de la alquimia*, , pág. 249

⁸³ Nietzsche, *Obras completas*, pág. 351

Al emascularse Cuesta se deshace de la impostura y la represión del padre, como un gesto edípico lo asesina simbólicamente, y al mismo tiempo se deshace de la moral, de las costumbres y las leyes establecidas por la sociedad de su época (no hay que olvidar que en este tiempo los contemporáneos eran seres condenados por “las buenas conciencias”, porque profesaban –por decirlo de alguna forma-, o mejor dicho, aceptaban abiertamente su homosexualidad), por eso el propio Jorge Cuesta, en su carta escrita el 12 de diciembre de 1933, dirigida a Bernardo Ortiz de Montellano, llama a su agrupación literaria “de forajidos”: “Reunimos nuestras soledades, -escribe el poeta- nuestros exilios; nuestra agrupación es como la de los forajidos, y no sólo en un sentido figurado podemos decir que somos <<perseguidos por la justicia>>. Vea usted con que facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos desarraiga”. Al renunciar al órgano masculino, está renunciando también a sí-mismo, por eso se transforma en otro, dejándose penetrar por el veneno corrosivo de la locura –sólo en ese estado puede entrar en otra dimensión-, porque comienza a prepararse para sufrir la transmutación final. Y al hablar de esto, es necesario subrayar que la hermana del poeta decía que Cuesta soñaba recurrentemente con serpientes y que en la vigilia solía verlas por todas partes, esto quiere decir que en su inconsciente estaba presente todo el tiempo su ideal y su sabiduría de alquimista, pero también el recordatorio de “saberse otro”, sí, ese siniestro “otro yo” representado por el falo. Pues quizás Cuesta siguiendo las delirantes ideas del filósofo alemán, conciba su vida “como otro apéndice, vermiforme, yacente entre sus muslos”. Así es, cuando el poeta soñaba con serpientes, soñaba con dualidad, con la figura de las dos serpientes o los dragones enroscados en direcciones opuestas formando un espiral lo cual representa las dos fuerzas antagónicas de la Naturaleza, es decir, el Azufre y el Mercurio. Aunque estas visiones también pueden tener una segunda interpretación, tomada desde la perspectiva psicológica, pues según afirma Jung, se sueña con serpientes cuando la conciencia se desvía de los instintos, es decir, cuando se tiene el riesgo de perder la propia singularidad, por esa razón, se ve amenazada por serpientes, dragones o salamandras, ya que estos “vertebrados inferiores” han sido siempre símbolos muy generalizados del fundamento psíquico colectivo, cuya localización anatómica coincide con los centros subcorticales, el cerebelo y la médula espinal, esos órganos unidos forman la figura de la serpiente. Pero la imagen de la serpiente en el simbolismo hermético, posee el mismo significado que la figura del

dragón de Uróboro o la serpiente cósmica que se muerde la cola hasta meterla en su vientre y terminar devorándose (o aniquilándose) a sí misma –de ahí que en la mitología de la Edad Media creyeran que la serpiente que se come su propia cola llega a convertirse en dragón-, su forma circular representa la totalidad del mundo, la unidad de la materia, la materia que se basta a sí misma, la Naturaleza universal encadenada, lo que no tiene principio ni fin. Con su postura enroscada o volcada hacia sí misma (como el hombre que se mira en el espejo, para devorar-destruir su propio reflejo) anuncia la eternidad, la vida que no se extingue con la muerte, sino que resurge incesantemente en una suerte de resurrección o de eterno retorno. Es por eso que dentro del bestiario y la iconografía alquímica, el dragón representa en sí mismo las etapas de la Obra, sin importar las diversas formas que adopte, ya sea con alas, con patas, con escamas, además habita en la tierra (serpiente), en el aire (dragón), en el agua (pez) y en el fuego como la salamandra, de ahí que el Mercurio posea esa naturaleza fría que lo hace resistente al fuego. Así es, Cuesta es la Salamandra espagírica que se alimenta del fuego para crear obras elevadas y prodigiosas: el *Canto a un dios mineral*. El fuego le sirve para cambiar de piel. Transforma su entorno al mismo tiempo que se transforma a sí mismo. Por eso la Salamandra es la Piedra filosofal nacida del fuego permanente, es de color negro porque simboliza la putrefacción, al Mercurio en su etapa final, cuando ha alcanzado el estado indestructible, por eso es el Todo y de el todo proviene y todo existe. Posee dos naturalezas (es él mismo, o sea, Jorge Cuesta y el “otro”, es decir, Jorge Volpi) y una sola esencia (el espíritu del arte) una atrae a la otra y una domina a la otra (Cuesta atrae a Volpi y el escritor del crack domina al poeta veracruzano, porque él es quien lo escribe, quien lo inventa, es su creador al menos durante el tiempo y el espacio narrativos) Pero después de cercenarse Cuesta no muere, aún le queda tiempo para ser el espectador de su propia muerte, para reflejarse en el agua metálica del Mercurio (el dragón venenoso que devora y disgrega todo), el agua que da escalofríos y el presentimiento de la muerte. Él sabe que todavía no está listo para convertirse en un montón de polvo:

“Se yergue con esfuerzo, se levanta y luego se hinca en el piso, junto a la ventana. De rodillas en el suelo, reúne las manos frente al tórax, baja la barbilla, persiguiendo su fervor infantil. Por sus ojos cerrados desfilan los santos de las iglesias de Córdoba, el sobrecogimiento del cáliz, las lágrimas de la contrición. Imperceptiblemente el claroscuro de las cúpulas y el fuego de la hostia se introducen en la celda con el

perfume helado e incólume de las ruinas [...] en su interior reza con auténtico celo aunque sus plegarias se estrellen contra el techo”.⁸⁴

Una de las razones por las que Volpi comienza su novela cuando Cuesta se asoma al espejo, es porque es ahí, en el azogue, en ese enorme espejo llamado conciencia, alma, microcosmos y Obra de arte, en donde el *Mercurius philosophorum* (el artista) contempla la prefiguración de su muerte, el proceso hacia la transformación en un estado incorruptible:

”Al fin se decide. De los otros cuartos se escuchan gritos que cimbran los muros [...] Le pesan los ruidos, desea que el silencio lo acompañe de una vez. Pero ni el dolor lejano lo conmueve: las sensaciones se han desvanecido. No siente ni recuerda ni sufre ni llora. Casi por instinto, por inercia, amarra algunas sábanas y se cuelga de la cabecera de la cama. El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina en el futuro”.⁸⁵

El escritor del crack termina el tercer capítulo de su Primera Obra con la muerte del poeta Jorge Cuesta y con los tres últimos versos del *Canto a un dios mineral* porque el sabor que destila la tiniebla es ese estado de impureza y descomposición de la materia que ha comenzado a pudrirse a teñirse del color negro que es el mismo color de la sangre coagulada de un cadáver, del Mercurio que es la sangre mineral, pero también la sangre menstrual, es el fluido que adquiere todas las formas tanto la psíquica como la del pensamiento y el cuerpo, es el agua de vida (aqua vitae) en donde debe disolverse el Sol y la luna, el espíritu y el alma para rejuvenecerse y regenerar el tiempo y de esa manera regresar bajo una nueva forma sólida: la resurrección a través del arte.

La Primera Etapa o punto de partida de la Gran Obra alquímica es la de la Negrura o Nigredo, es la fase, como ya dije anteriormente, donde la materia se pudre y se descompone perdiendo sus cualidades metálicas. La materia muere, por eso a esta etapa de oscurecimiento se le denomina también “el sol negro” y la figura que la representa es un cuervo, animal considerado como el símbolo de la muerte o la alegoría del Diablo y el diablo, como ha señalado Cuesta es el arte o el artista, el ser de naturaleza polar, la piedra aérea y volátil, el espíritu que no descansa ni duerme.

⁸⁴ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pp. 20-21

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 21-22

El ennegrecimiento de la piedra o de la materia, también fue llamado por los alquimistas Nigredo, nigrum, nigrus, nigro, nox, afflictio animae, confusio melanosis o melancholia, de ahí viene la palabra “melancolía” que es una transliteración latina del término griego *Melancholia*, el cual era utilizado en la medicina para designar un trastorno mental cuyos síntomas eran el temor y la tristeza (lo que actualmente los psiquiatras diagnostican como depresión). La *melancolía* es un fermento o un producto residual de la *melaine Kole* (la bilis negra, traducida al latín como atrabilis), de acuerdo con aquella teoría griega clásica dictada por Hipócrates en el *Tratado de la Naturaleza humana* o *La naturaleza del hombre*, en donde el médico griego distingue los cuatro humores vitales: la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra, a esta última, como he señalado, pertenece el temperamento melancólico, como explica Volpi en su novela titulada de la misma forma:

“la bilis negra conduce al temperamento melancólico frío y seco, cuyo elemento es la tierra; su estación, el otoño y su planeta, Saturno [...] la melancolía se une indisolublemente al arte y a la sabiduría [...] La bilis negra según se creía, operaba como una especie de alcohol que era rápidamente absorbido por el fuego y afectaba directamente la disposición del alma. De acuerdo con esto, los melancólicos oscilan entre un variado espectro de actitudes, que van desde la inmoderación sexual, la avaricia y la vehemencia hasta la sutileza del pensamiento y la invención artística. De los melancólicos, Galeno dice que son firmes y sólidos; Vindiciano que son astutos, pusilánimes, tristes y soñolientos; Isidoro que <<son hombres que no sólo rehúyen al tacto humano sino que desconfían hasta de sus amigos queridos>>; Beda que son estables, serios, ordenados en sus costumbres y falaces. Incluso fisiognómicamente se les dibuja con la piel azafranada, el cabello y los ojos negros y muy delgados”.⁸⁶

La descripción que hace el autor de los melancólicos, corresponde sin ninguna duda a la imagen física de Cuesta –ahora mismo miro su fotografía y compruebo que no me equivoco-, pero también describe su propia imagen –y al mismo tiempo contemplo la fotografía de Volpi que aparece en la solapa frontal de *A pesar del oscuro silencio*- y recuerdo lo que escribe Eloy Urroz sobre su amigo Volpi: “su figura es breve, delicada, y su estatura baja, hay quien le encuentra parecido con Cuesta, Kafka o Pessoa...”. Así es, ambos autores son dominados por “el genio melancólico” del que habla Aristóteles en el *Problema XIX*, en donde señala que la mezcla del calor y el frío contenidos en la bilis negra es lo que propicia la anfibiología del artista, ya que la “atrabilis” se trata de una conjunción de calor y de frío, porque la naturaleza está hecha de estos dos componentes que transfieren

⁸⁶ Volpi, Jorge, *El temperamento melancólico*, pág. 156

sus cualidades uno al otro, por eso la bilis negra puede ser muy caliente y muy fría, pues la misma cosa por naturaleza puede presentar ambos estados, esto quiere decir que alcanza la perfección, por eso razón Aristóteles consideraba a la Melancolía como un don natural y fisiológico otorgado solamente a seres excepcionales.

Por su parte, en el siglo XVI, Marsilio Ficino menciona que el Temperamento Melancólico es exclusivo del hombre de letras, pues según cree, la aparición de la bilis negra en el cuerpo es propiciada por una actividad espiritual duradera e intensa, es decir, se adquiere a través de la lectura, contemplación o la meditación. Y después de todo lo establecido, insisto en afirmar que, Jorge Cuesta, Jorge Volpi y su personaje-narrador “Jorge” son seres dominados por el temperamento melancólico o la “doble melancolía”, esta es la melancolía que se convierte en un humor independiente de la evaporación de los elementos acuosos presentes en otros humores y por consiguiente otorga la salud del alma – es la panacea que cura todos los males- y del cuerpo, lo que genera creaciones excepcionales, concebidas en la individualidad, en el espejo de sí-mismo, que es reflejo del “otro” y se “otro” es el artista, el genio o el Dios-creador.

Finalmente, queda claro que la Nigredo para los alquimistas es lo mismo que la Melancolía emanada de la bilis negra, pues en ese momento el cerebro –como la materia o los metales- se oscurece a causa de un estado psíquico, es decir, hay una disociación de la mente, en donde el Yo ensombrecido, permanece quieto, silencioso, suspendido en la nada, en el tenebroso ámbito de la muerte, de donde surge ese “Otro Yo”. Dicho de otro modo, es la muerte del ser terreno –su conversión en ser divino- lo que hace refulgir con la eclosión de su Obra Magna, al “otro”, al artista que llevaba encarnado en sí mismo, en su ser anfibio. Por eso Cuesta encuentra en el suicidio –un acto sacrificial como el que lleva a cabo Cristo, pues al permitir que lo crucifiquen a sí mismo- una forma de desprenderse del cuerpo que lo ata al mundo; es ahí, en su muerte realizada por sus propias manos, en donde está la vida eterna, y en el arte está la fórmula de la regeneración del tiempo, es decir, la resurrección y por eso escribe: “Porque me pareció poco suicidarme una sola vez. Una sola vez no ha sido suficiente”.⁸⁷

⁸⁷ Cuesta, Jorge, *Obras completas III*, pág. 209

Con esta frase, Cuesta como en la Primera Obra de la novela de Volpi, contempla su muerte desde el otro lado del espejo, sabe que con una sola vez no ha sido ni es ni será suficiente, porque él es “el resucitado”, el que ha alcanzado la vida eterna, el hombre carente de alma porque está ha sido destilada gota a gota en su obra, como ocurre con su personaje don Francisco:

“Fue como resucitó don Francisco y fue como el señor cura adquirió la certeza de que alma le faltaba pues no se la detuvo ni el cielo ni el infierno ni el purgatorio”.⁸⁸

La Nigredo, la Melancolía, la Muerte son un espejo retrospectivo en donde se reflejan las horas anteriormente vividas, un vaciadero de memoria, como la ampollita invertida del reloj de arena donde se acumulan el tiempo transmutado en minúsculos granos; en el lugar donde el artista proyecta su obra una y otra vez. Algo así dice Villaurrutia en su novela:

“Ahora, estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus clores de entonces. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene y cae para dejar llegar a otro más próximo. No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un solo punto, cerca, lejos [...] ¿Por qué razón en vida partimos en mil pedazos cada minuto? Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo con su luz. Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor con los pensamientos dirigidos a un solo blanco [...] Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa más que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse”.⁸⁹

Este fragmento de *Dama de corazones* inexorablemente me remite a aquel poema escrito también por Villaurrutia, dedicado a Jorge Cuesta después de su muerte y que escribe a manera de Epitafio, en donde el poeta está plenamente convencido de que su amigo no ha muerto, , que desde la eternidad continúa registrando, atento, el recorrido de la aguja del instantero sobre la elasticidad del tiempo, como si fuera un testigo mudo que continúa viviendo después de haber muerto, pero que sigue consciente de que no hay hora en que no muera:

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 98

⁸⁹ Villaurrutia, Xavier, *op. cit.*, pp. 25-26

EPITAFIOS

I

(J. C.)

Agucé la razón
tanto, que oscura
fue para los demás
mi vida, mi pasión
y mi locura.

Dicen que he muerto.

No moriré jamás:

¡estoy despierto!

II

DUERME aquí, silencioso e ignorado,
el que en mi vida murió mil y una muertes.
Nada quieras saber de mi pasado.
Despertar es morir. ¡No me despiertes!⁹⁰

Volpi coloca este poema en el capítulo cinco de la Primera Obra de su novela, cuando “Jorge” su personaje-narrador va al Panteón Francés a visitar la tumba del poeta veracruzano, según afirma el personaje, el epitafio se encuentra inscrito sobre la losa fúnebre, sin mencionar que en realidad pertenece a Xavier Villaurrutia. Pero no solamente Cuesta, Villaurrutia y el propio Volpi creen en la resurrección de la carne o más bien en la inmortalidad del alma, también Gilberto Owen escribe sobre el tema en *Novela como nube*:

“Ernesto siente algo ardoroso, incendiado,, como el índice de Dios –y su Ojo, en los de ese hombre, como un espejo ustorio que recogiera todos los pecados de la vida de Ernesto, y los proyectara, ardientes, en un solo castigo- que le toca el rostro, quemándose”.⁹¹

Owen también coincide con la idea de que la muerte es espejo, el Ojo de Dios que como el Pez no tiene párpados porque es un insomne que se mantiene en perpetua vigilia, es un

⁹⁰ Villaurrutia, Xavier, *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*, pág. 96

⁹¹ Owen, Gilberto, *Novela como nube*, pág. 27

testigo implacable que no deja de mirar, como “Funes el memorioso”, el personaje de Borges, quien “era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente <<preciso>> que nunca duerme, porque para él <<dormir es distraerse del mundo>>”, por eso para los alquimistas, los ojos siempre abiertos de los peces (los oculi pscium o los scintillae, las centellas) anuncian la eclosión de la luz en medio de la oscuridad, simbolizan el fuego perpetuo que nunca muere, el hálito de vida que no es otra cosa que un recordatorio o un destello de la proximidad de la muerte, es decir, el brillo del oro, de la piedra filosofal y aquí es importante decir que el Pez es la figura que representa la dualidad de Cristo (el resucitado): El ser mortal y el inmortal, el mitad hombre y mitad Dios, el Cristo y el Anticristo.

Lo cierto es que tanto para Owen como para el resto de los Contemporáneos cualquier objeto o circunstancia puede fungir como un Espejo, para él, un par de zapatos impecablemente lustrados pueden reflejar un rostro, para Cuesta una ventana es un espejo que devuelve integra la imagen de un paisaje; para Enrique González Rojo, el arte, o mejor dicho, la escritura es un espejo, “un estanque de silencio”, hecho de agua profunda y muda, en donde el poeta encuentra su imagen –“espejo de otros años”-, en esa “vasija de cristal” es en donde recoge las “sílabas maduras”, la memoria en reposo, impoluta e imborrable, tersa y clara de su poesía:

“Pero la voz de la poesía eleva / consigo al ruiseñor que se remonta / en la apretada pluma de sonidos; / raya el cristal su música de nieve, / y en el reflejo de las aguas puras / se cristaliza una conexión exacta, / libre y presa a la vez, cálida y fría, / ¡Cómo el espejo en que me miro el alma!”.⁹²

Para Villaurrutia, un cuadro que retrata a una mujer sirve de reflejo del inconsciente, no sólo del creador de la Obra de arte sino también del espectador que la contempla:

“SOLEDAD, soledad / ¡Cómo me miras desde los ojos / de la mujer de se cuadro! / Cada día, cada día / todos los días... / Cómo me mira con sus ojos hondos. [...] Y cuando lloro –algunas veces lloro- también sus ojos se humedecen, / o será que los miró con los míos”.⁹³

El efecto estético que ocurre en este poema, cuando Villaurrutia (personaje poético) capta la tristeza y la soledad de la mujer del cuadro, es lo mismo que le sucede a “Jorge”, el

⁹² Elizondo, Salvador, *Museo poético*, pág. 162

⁹³ Villaurrutia, Xavier, *op. cit.*

personaje-narrador al penetrar en el Canto-espejo de Cuesta, ya que este personaje siente el mismo dolor, la misma desquiciante angustia con que el poeta cordobés esbozó cada uno de los instantes de su vida, recopilados en la perfección y exactitud barroca de las treinta y siete estrofas que conforman el poema. Sí, el poema, que es lo mismo que el retrato que contempla Villaurrutia y que le sirve de espejo introspectivo, pues al penetrar en la mirada de la mujer de la pintura, se encuentra con su propia mirada –experimenta un fenómeno patológico como ya he dicho de forma reiterada-, la soledad es suya y no del personaje ficticio que aparece en el cuadro, lo que hace él como espectador es darle una interpretación y un significado que lo define a sí mismo, y eso nos sucede a todos los que en un momento nos hemos encontrado frente a una obra de arte, ya sea una pintura, una escultura, una fotografía, una obra cinematográfica o una pieza musical, cada quien puede mirarla (o más bien admirarla) desde una perspectiva o un enfoque diferente, creando una estética personal, de acuerdo a una serie de aspectos culturales, morales, psicológicos, etcétera. Aunque para Villaurrutia, también los recuerdos son “espejos de silencio” que proyectan el pasado o “el silencio es como un espejo cóncavo que deforma los pensamientos”. Por otro lado, para Elías Nandino, la mirada del ser amado es el espejo en el que se refleja la verdadera identidad del ser, en sus ojos iluminados por el brillo de una quimera se encuentra cifrado el universo, la sabiduría de todas las cosas, el Tiempo, pero también la Muerte:

“¿Por qué no soy yo tus ojos? / para mirarme los míos / desde el fondo de los tuyos / y decirme con miradas / lo que al mirarte te digo?”.⁹⁴

Por su parte, Carlos Pellicer reconoce en sus ojos “un poderoso (mágico) espejo” en donde su alma de tan abundante se derrama. Para este poeta nacido en 1899, el espejo simboliza la ausencia del otro, del ser amado, en su hondura encierra la huella de su presencia, es decir, su muerte –pues es bien sabido que la ausencia o la separación del ser amado es lo mismo que la muerte o peor aún, es la muerte en vida- por eso es un hueco, una herida silenciosa que nos sangra, pero que si emana dolor y se va ensanchando a cada instante como la pupila del ojo cuando la luz lo penetra; es el recuerdo de un suceso inefable que no se

⁹⁴ Coronado, Juan, *Vuelo de palabras, Antología poética mexicana*, pp. 234-235

erosiona en la memoria; es un interminable silencio que no rompe los límites que lo enmarcan; es una lágrima que después de repetirse cien veces se cristaliza:

“Y ahora soy la imagen opuesta a cien espejos: / una gota de agua con los divinos ojos esféricos”.⁹⁵

De igual forma, Salvador Novo considera al espejo como un hueco profundo, un receptáculo –como una caja vacía carente de sorpresas- en donde está sostenida la presencia de los otros, presencia que con el paso del tiempo se convierte en ausencia, en sufrimiento, en una dolorosa llaga que es un recordatorio de la fugacidad de la vida, de la cercanía de la muerte, por eso para el poeta, una fotografía de sí mismo es un espejo en retrospectiva que evidencia su precariedad, que revela a ese “otro Salvador Novo” que quizá difícilmente reconoce, porque en el espejo del presente solamente observa su figura avejentada envuelta en un solitario sudario y embalsamada por el futuro:

“En este retrato / hay un niño mirándome con ojos grandes; / este niño soy yo / y hay la fecha: / 1906”.⁹⁶

Pero para él, la poesía también es un espejo hiperbólico que exagera, deforma y duplica la realidad, que no sólo plasma la imagen física del exterior, lo corpóreo, sino que refleja su alma acibarada, desértica y marchita:

“...los ojos que ven sin esperanza /que la vida de bellos frutos / y van / luego al espejo / a contemplar una falsa sonrisa / y un cuerpo torpe y sin gracia”.⁹⁷

Novo coincide con sus compañeros de generación al pensar que los ojos son el espejo del mundo (el microcosmos) donde se refleja el mundo entero (el macrocosmos), y que los “otros”, incluso el ser amado, son sólo un destello de su luz cegadora:

“...y eres como el azogue que da mi propia luz. / ¡Ay de mí que amaba tu fuerza / si la fuerza está toda en mí! / ¡Ay de mí que espere la muerte y que te la di!”.⁹⁸

Y en otro poema escribe:

“Pero este cuerpo tuyo es un dios extraño / forjado en mis recuerdos, reflejo de mí mismo, / suave de mi tersura, grande por mis deseos, / máscara, / estatua que he erigido a su memoria”.⁹⁹

⁹⁵ Pellicer, Carlos, *La vida en llamas, una pequeña antología*, pág. 53

⁹⁶ Novo, Salvador, *Nuevo amor y otras poesías*, pág. 61

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 91

⁹⁸ *Ibidem*, pág.90

Salvador Novo es un Dios-creador, pues de su mirada nacen todas las cosas (pero también se destruyen) y surge la poesía, porque él ha inventado a los otros, al ser amado y a ese “otro yo” (el doble) que se alimenta de su propia luz y que como Narciso termina ahogándose con su propio reflejo. Novo reconoce, al igual que Pellicer, que en sus ojos tiene un poderoso espejo que refleja y retrata (como una radiografía del espíritu) los sentimientos que en su interior le fermentan la conciencia y sabe, como Cuesta que cada vez que se asoma al espejo se refleja la muerte:

“Los que tenemos una mirada culpable y amarga / por donde mira la Muerte no lograda del mundo...”.¹⁰⁰

Para Bernardo Ortiz de Montellano, la idea del Espejo, considerado por otros autores como el instrumento visionario que presagia la muerte, aparece de manera implícita, ya que para él los sueños son el espejo que refleja lo inconsciente, lo oscuro, lo oculto es decir, la muerte aletargada (o anestesiada) dentro del cuerpo. En su poesía, los sueños son como ojos –los múltiples, luminosos y reverberantes espejos del alma- que miran hacia lo profundo, hacia lo visceral y precario del ser, para tener conciencia y conocimiento de lo inerte y comunicárselo a sus discípulos: las piernas, las manos, el pulso, la piel, el corazón y la sangre, pues verdad, como afirma Plotino que todo el cuerpo es Ojo, es espejo, un universo hecho de imágenes y de memoria:

“En el angosto mundo de mis ojos / apenas señalado por el peso / de formas y de colores; / en el mundo cercano de tus ojos / cuando los otros míos te miran y conducen, / en este mundo ciego / mío, tuyo, nuestro, reducido / de los ojos abiertos y dormidos / en éxtasis y vivos / de mirada que mira hacia la muerte”.¹⁰¹

Y en otro poema describe a la perfección el proceso de la Nigredo llevado a cabo en su propio cuerpo como un laboratorio perfecto creado por la Naturaleza:

“minero de mis ojos y de mi oído / minero de mi cuerpo oscurecido / buzo perdido entre sus propias redes / horadando prisiones y montañas / por el silencio a flor de mis entrañas / en donde se evapora lo sentido / entre lunas, calor, sangre y paredes / descendiendome verdinegro y aturdido”.¹⁰²

⁹⁹ *Ibidem*, pág. 86

¹⁰⁰ *Ibidem*, pág. 99

¹⁰¹ Ortiz de Montellano, Bernardo, *Sueños. Una botella de mar*, pág. 94

¹⁰² *Ibidem*, pág. 71

Los ojos son centinelas, vigías insomnes que nunca descansan, porque cuando están abiertos permiten que la luz, el movimiento y la vida, los horada y cuando están cerrados observen la oscuridad, el silencio y experimentan la sensación de la muerte por breves instantes. Por eso para Bernardo Ortiz de Montellano, los sueños son pequeñas dosis de muerte, son la inconsciencia, la nada, en donde el ser pierde la identidad y despertar significa resucitar, regresar al Yo. Leer la poesía de Bernardo Ortiz de Montellano significa internarse en un universo onírico, en una mirada surrealista, por eso para el poeta el sueño es la metáfora de la muerte, y enfrentarse a ella, a su presencia, es como mirarse en un espejo, un objeto mágico que sobrepasa la realidad, que nos recuerda y confronta todos los días con esa dualidad irremediable, que no sabe hacer otra cosa más que permanecer despierta para mirar hacia la trascendencia con “mirada que mira hacia la muerte”.

Para Jaime Torres Bodet, el espejo también es la “frágil hora de la muerte” que representa la eterna soledad del hombre, es el cristal que refleja, guarda o retrata su fatuidad y ese extraño mecanismo de resurrecciones que revelan su trascendencia en el tiempo, pues a cada segundo es un ser-hombre-poeta diferente:

“En la fruta que toco, en la que dejo, / en el aire que exhalo, en el que aspiro, / en el agua que bebo, en la que miro, / y hasta que ésta –cristal- tumba y espejo [...] / en todo estoy cambiando sin respiro [...] / Y así es como me desmiente / de lo que fui en lo que soy, pues busco / en cada muerte igual un alma nueva...”.¹⁰³

Otro de los poetas contemporáneos que explora y profundiza en el angustioso tema metafísico de la Muerte, es José Gorostiza en su extenso poema *Muerte sin fin*, escrito en 1939, un año después de que Jorge Cuesta comenzara a esbozar el suyo, que de alguna u otra forma es poema hermano de el de Gorostiza, quien escribe:

“Pero en las zonas ínfimas del ojo / no ocurre nada, no, sólo esta luz / [...] esta alegría, / única, riente claridad del alma- / [...] Y sueñas los pretéritos de moho, / la antigua rosa ausente, / y el prometido frutal de mañana, / como un espejo al revés, opaco, / que al consultar la hondura de la imagen / le arranca otro espejo por respuesta”.¹⁰⁴

La Muerte es ese fruto prometido de mañana del que habla Gorostiza, es el mismo que Cuesta llama “el fruto que del tiempo es dueño”, por eso es un espejo al revés –opaco o

¹⁰³ Torres Bodet, Jaime, “Fuente”, *apud*, Salvador Elizondo en *Museo poético*, pág. 199

¹⁰⁴ Gorostiza, José, *Muerte sin fin*, pág. 115

empañado por la Nigredo-, porque como el fluir del tiempo que siempre vuelve al mismo cauce y retoma una y otra vez al reflejo de las mismas imágenes, siempre vuelve al fuego primigenio, al manantial de luz donde se origina la primera visión, cuando el párpado se abre como los pétalos de la “flor mineral” dormida, oculta en la Negrura del sueño, del inconsciente, de la pequeña muerte y la Muerte concebida por instantes, es ahí cuando nace la otredad (la de Jorge Cuesta, la de Jorge Volpi, la de “Jorge”, su personaje-narrador y también la de la autora de esta tesis y del lector de la misma), cuando el ser se enfrenta a la visión de su imagen verdadera y encuentra a otro ser por respuesta. Años más tarde, Salvador Elizondo -profundo admirador de los ríos metafísicos de esos dos poemas hermanos, *Canto a un dios mineral* y *Muerte sin fin*- hace referencia a este mismo tema en su texto titulado *Mnemothreptos*, en donde llama al espejo “la pupila de la muerte”:

“Yaciente como una estatua funeraria me penetra la frialdad del mármol que me ciñe [...] cae luz mortecina, como arena de reloj, sobre los párpados. El arenero de la muerte va coagulando sus prodigiosas cristalizaciones los humores del ojo [...] la muerte brilla en esa blancura turbia con un brillo de punta de lápiz. Es inmortal y siempre está naciendo y siempre está mirando todo con su mirada de fotografía; mirada miope y fija, como de imbécil, la mirada con que la muerte mira desde sus escondrijos infames cuando mata”.¹⁰⁵

La Muerte, según afirma Elizondo, en la voz narrativa de Cristo, el resucitado, es eterna, porque siempre y en todo momento está naciendo –o como diría Gorostiza- “muerte sin fin de una obstinada muerte”, porque no cesa de fermentarle los ojos a quien en su mirada cristalina, transparente, en su mirada de espejo, de cámara fotográfica, de carátula de reloj, de testigo mudo, se refleja. La muerte que inmortaliza –sin importar lo paradójico o absurdo que esto se escuche-, es la escritura, es la que “brilla en los muros permanentes que la creación artística labra e edifica transparentes”; es la que brilla en el hueco tortuoso y vago de la página en blanco, en los efluvios del mercurio filosófico, en ese <<hueco azul vibrante>> y ese brillo astuto, refulgente y delirante de punta de lápiz, ejecutado con maestría por Dios-creador, no se apaga porque es eterno, y aunque por momentos todo ese legajo de imágenes, recuerdos, visiones, versos, palabras y sensaciones se reduzca a cenizas, que origina de nuevo la fuente de la luz. “La muerte es la medida, compás y azar de cada frágil vida”, dice Cuesta o como diría Villaurrutia:

¹⁰⁵ Elizondo, Salvador, *Mnemothreptos* en *El Grafografo*, pp.- 48-49

“LA MUERTE toma siempre la forma de la alcoba que nos contiene. Es cóncava y oscura, tibia y silenciosa, se pliega en las cortinas en que anida la sombra, es dura en el espejo y tensa y congelada...”.

Y en otro tiempo, Manuel Acuña escribió lo siguiente: “La madre sólo es el molde en que tomamos nuestra forma, la forma pasajera con que la ingrata vida atravesamos”. El poeta romántico, nacido en Saltillo, Coahuila, en 1849, se refiere al círculo de la existencia, pues el vientre de la madre constituye la totalidad y la verdad absoluta y no hay nada más completo y cierto que la realidad de la muerte (es importante mencionar que un mito judío afirma que en la vida prenatal, el ser está completo, iniciado en el Todo, pero en el instante del nacimiento su luz se ensombrece, se vuelve impuro y olvida quien era, por eso la salida del vientre materno significa una cruenta experiencia subconsciente), por eso el útero simboliza la tierra húmeda y negra (la Nigredo) y morir significa regresar al origen, al “laboratorio soberano” para integrarse de nuevo a Magna Mater (la Gran Madre), es decir, al mundo primigenio, indiferenciado, amorfo, convertirse en un Todo, que es la unidad con la Naturaleza. Por eso la explicación de la dualidad humana se busca en la Teoría del regreso al estado fetal que consiste en la disociación del Yo, esto quiere decir que cuando nos encontramos en el capullo materno somos seres completos que formamos un solo individuo con nuestra madre; pero al momento de nacer hay una ruptura, una dolorosa mutilación que nos obliga a dividirnos, sí, así es, nos obliga a desdoblarnos –tomando en cuenta que la madre, es el primer “otro”, el primer “doble” del ser humano- crear un mundo interno (el inconsciente que sirve de refugio de los otros) y un mundo externo (el del antagonismo, lo que se encuentra fuera del cuerpo y que según la idea esquizofrénica puede hacernos daño).

La dualidad surge ante la imposibilidad de la omnipotencia y el miedo a la finitud, aceptar las limitaciones del Yo al enfrentarse a la terrible angustia y la certeza de la muerte. Acurrucarse de nuevo en el útero materno, cerrar los ojos para dormir una vez más en la armonía del silencio y en la tranquilidad de las entrañas de esa tierra oscura, significa el retorno al reino perdido, a la ilusión de la Eternidad, es volver ser semilla para poder germinar y reiniciar el ciclo una infinidad de veces y nacer bajo una nueva forma, como otro organismo.

El espejo se transforma en la imagen que se refleja en él. En otras palabras esto quiere decir que el artista existe en la medida en que forja su obra, su creación es el molde en el que están contenidos sus ideas y sentimientos. El arte es el sudario, el ataúd, la urna, la recóndita morada que contiene y ciñe sus horas vividas, sus versos esculpidos en el duro mármol del tiempo y sus formas alumbradas convertidas en las cenizas de la palabra que arde. Después de llegar hasta este punto, es necesario subrayar la importancia que tiene el Ojo como elemento simbólico dentro del ámbito alquímico, ya que es considerado, junto con el cerebro, el órgano divino por excelencia, la parte más noble del ser humano. Representa, a causa de su forma esférica, la perfección, la totalidad del mundo. El ojo es el instrumento de la mirada y la mirada es la metáfora del Espejo, el espejo espiritual que proyecta el reconocimiento ontológico, el espíritu divino que está presente en todas partes, el ojo del sentido invisible que alcanza la visión más elevada, completa y sublime que puede tener el hombre de sí mismo, ya que es la sustancia básica del consciente individual, la sustancia inagotable y eterna del ser, mirarse y encontrarse en esa fuente eterna, de luz, es alcanzar la perfección, conseguir la riqueza (el oro interior) en el momento en que el espíritu se cristaliza y su luz se hace consistente, esto quiere decir que el espíritu se hace cuerpo y el cuerpo se volatiza, el artista se funde, se hace uno solo con su obra, el Dios-creador se asemeja a su creatura borrando las diferencias que los separan.

El ojo del espíritu es el agua consistente del Mercurio, la materia prima de la que está hecho todo el universo, es el *speculum mundi* (espejo del espíritu universal) que capta la verdad original, el secreto de la vida y de la inmortalidad, es decir, es la quitaesencia porque es la que se encuentra en medio, es oscura, pasiva y amorfa y la que ofrece la imagen o la percepción real de la esencia de la vida, el reflejo del núcleo espiritual: El corazón –pues es de ahí de donde brota la elocuencia y la sabiduría- cuya luz permanece oculta, invisible, hasta que el alquimista o el escritor la transformen un embrión y la extraiga de su interior como la obra magnánima de su creación, por eso para encontrarla hay que “ser minero de sí mismo, minero del propio cuerpo oscurecido”, descubrir el espejo en el fondo del alma, sí así es, descender hasta los abisales y recónditas cavernas del infierno –como Cristo- para poder penetrar en “esa materia sin luz y sin sonido”, llamada “sombra interior”, “oscuro hermano gemelo”, *doppelgänger* o el “doble”, ese germen o impureza del espíritu que se encuentra adentro del cuerpo, por eso Cuesta escribe:

”La mirada [...] es también vuelta hacia adentro, absorta, el ser a quien rechaza –el “otro” que en realidad es él mismo- [...] abatido se esconde, se concentra en sus recónditas cavernas...”.

Valery lo dice de esta forma: “Fijo tesoro, templo uno a Minerva, Masa de calma, y visible reserva, / Agua adusta, Ojo que conservas dentro / Tanto sopor bajo un velo de llamas, / silencio mío!...Edificio en el alma...”, o como diría Morieno: “Haec enim res a te extrahitur; cuius etriam minera tu existis (Porque de ti se extraerá esta cosa, cuyo mineral eres tu)”, y Basilio Valentino interpretando la obra alquímica V. I. T. I. O. L. , escribe: “Visita interiore terrae, rectificando invenies occultum lapidem (Visita el interior de la tierra, rectificando encontrarás la piedra oculta)”. Por su parte, San Agustín dice: “No salgas al exterior, vuelve dentro de ti mismo, en el interior del hombre habita la verdad” Y apelando a la individualidad, Platón señala: “Y que el uno es diferente del otro y semejante a sí mismo”. Algo parecido apunta Hegel: “El espíritu no tiene más vecindad que sí mismo”.

Por su parte, José Ortega y Gasset apunta: “Al ver carne, prevemos algo más de lo que vemos... Sólo carne, y no el mineral, tiene un verdadero dentro”. Sosteniendo esta misma idea, Gorostiza escribe: “flor mineral que se abre para adentro / hacia su propia luz, espejo egolatral que se absorbe a sí mismo contemplándose”. Francisco de Quevedo habla de esta misma egolatría que consiste como la serpiente o el dragón alquímico, en devorarse a sí mismo en una extraña y quizá grotesca metáfora de la introspección: “Vive por ti solo, si pudieras –pues sólo para ti, si mueres, mueres...”. Y por último, el escritor francés George Bataille asemeja sus ideas a las de estos autores cuando se sabe presa de la Nigredo, de la Melancolía: “Al escribir intento captar un reflejo, pero nada... me voy por la noche sin llamas y sin reflejo: todo se esconde en mí”. Es por eso que en ese núcleo interno, en ese prodigioso foco de luz, es donde se encuentra la sabiduría y donde se refleja el cosmos o el cielo de los elementos, de manera inversa, de acuerdo con lo que dice la Tabla Esmeraldina, pues de igual forma refleja lo de arriba (el fuego) como lo de abajo (la tierra) y lo del lado derecho (el aire) como lo del lado izquierdo (el agua).

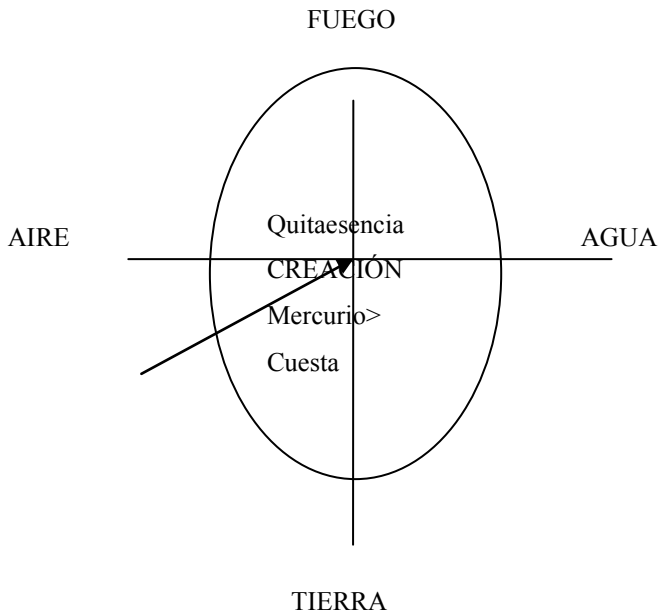


Figura 1. Esquema del Cosmos

Es ahí donde se lleva a cabo el casamiento alquímico o el matrimonio incestuoso del cuerpo con el alma, esta unión no es otra más que la del Azufre y el Mercurio que es representada por la boda del rey y la reina, símbolo de la muerte y la resurrección, pues en ese momento ambos son sepultados juntos para resucitar bajo una forma renovada. Esta fusión también se representa por los dos triángulos equiláteros sobrepuestos que simbolizan el sello o la estrella salomónica, lo cual significa la conjunción de los elementos y la unificación de los contrarios: El polo activo y el pasivo, hombre-mujer, cielo-tierra y la contraposición de los siete planetas:

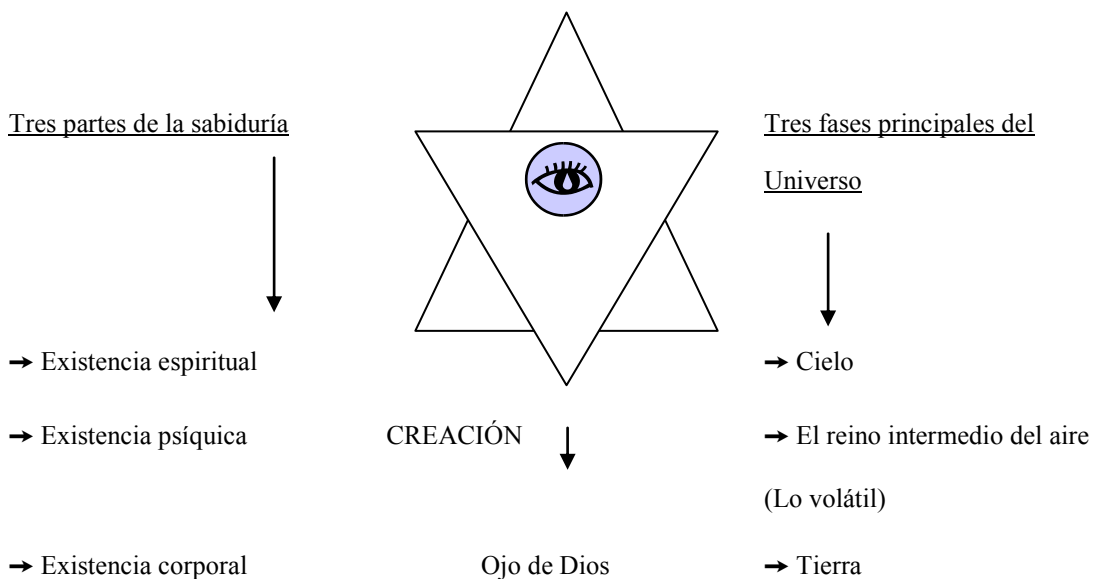


Figura 2: Estrella salomónica. En triángulo del bien y del mal contrapuestos. El punto en el centro (el ojo de Dios) simboliza el principio, el origen de la creación.

Figura 3: Correspondencia o contraposición de los siete planetas con los siete metales y simbología que los representa

METAL	PLANETA	SIMBOLO
Oro	Sol	☉
Plata	Luna	☾
Azogue	Mercurio	☿
Cobre	Venus	♀
Hierro	Marte	♂
Estaño	Júpiter	♃
Plomo	Saturno	♄

Figura 4: Esquema de la unión de los contrarios o Conocimiento alquímico

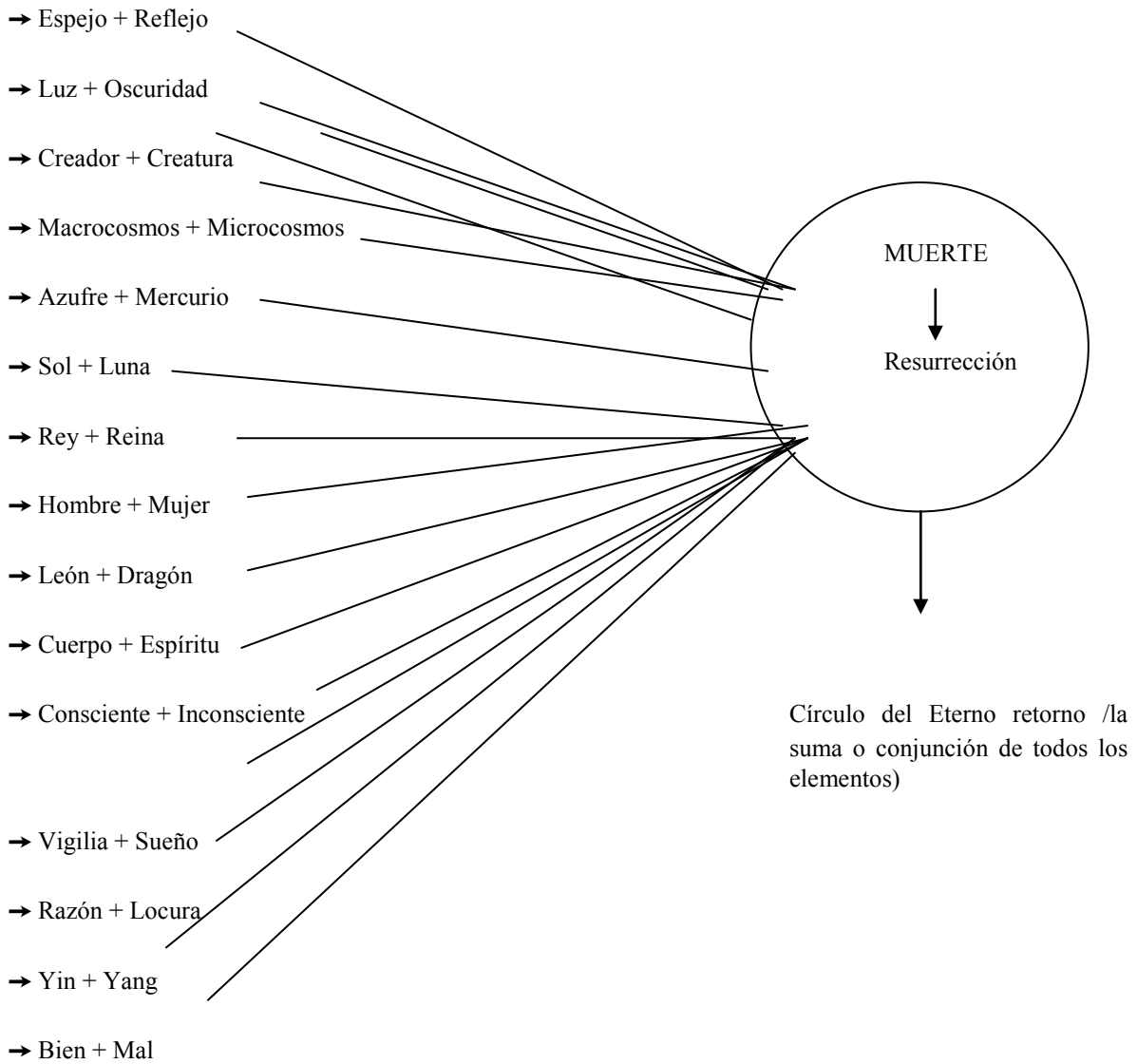
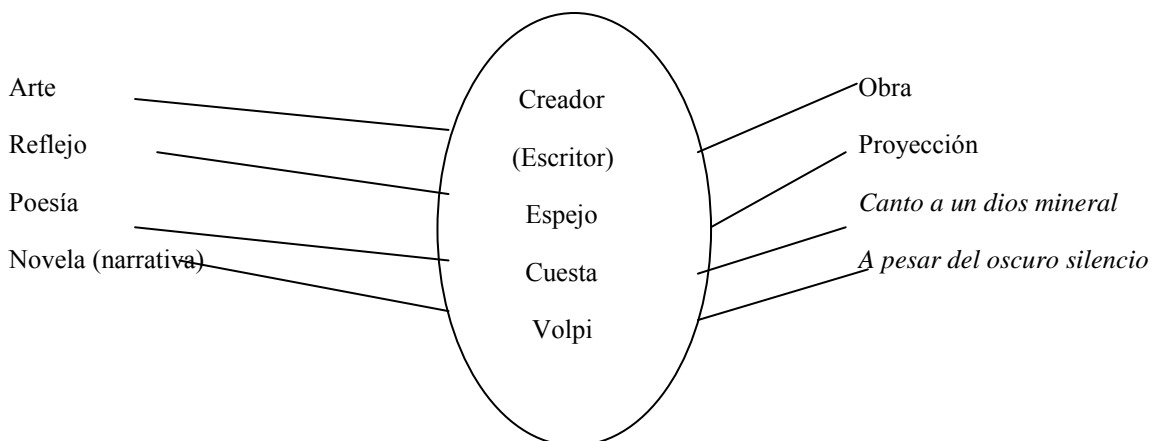
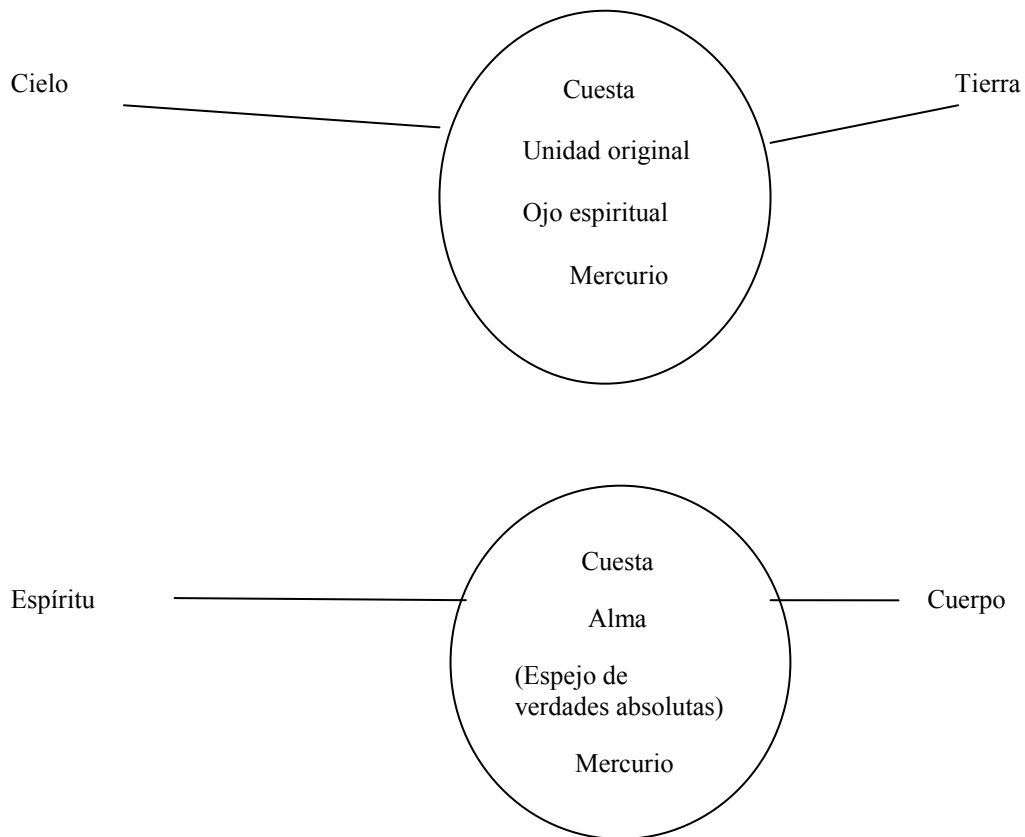


Figura 5: Representación esquemática del Arte-Espejo (ojo) espiritual.





Jorge Cuesta es la Quitaesencia, que se encuentra en el imantado centro del esquema del cosmos, el que observa todo lo que ocurre a su alrededor, el testigo silencioso de la transmutación de su materia corporal a la sustancia poética, contempla atento su muerte, –“soy el último testigo de mi cuerpo”- dice Bernardo Ortiz de Montellano, completamente convencido de existencia de la sinestesia de los sentidos, de que todo el cuerpo es Ojo: “Grito. Veo mis gritos que no se oyen, que no los oigo, que se alejan y se pierden. Última imagen de mi boca. Minero de mi mismo estoy dentro de mi propio cuerpo. Angustia y soledad. Ejercicios de profundo sueño. El cuerpo vive. ¿Alma? ¿Cuerpo? Fuera de la consciencia, del subconsciente y la memoria, el profundo silencio y el <<no sé>>”. Y el trasvasamiento de sus cenizas a la segunda ampollita del reloj de arena, la que comienza a contar el tiempo invertido, el de su muerte, pero también el de su resurrección y de la inmortalidad. Cuesta obedece a las palabras de Nietzsche, cuando el filósofo alemán dice:

“Debes tener la voluntad de consumirte en tu propia llama. ¡Cómo podrías renacer sin antes haber quedado reducido a cenizas!”.¹⁰⁶

Por eso el inicio del *Canto a un dios mineral* es el mismo que el de *A pesar del oscuro silencio*, no sustancialmente sino en esencia, ya que Cuesta comienza su poema diciendo: “Capto la seña de una mano, y veo / que hay una libertad en mi deseo...”. Aquí el poeta se asoma a la masa ondulante del espejo y lo que le devuelve el azogue no es ya su imagen sino la de su obra, ya que lo que capta la mirada es su mano, la que ejecuta el instrumento caligráfico en el instante mismo en que surge el premio de su creación y la mano obedece al deseo, al ímpetu, a la voluntad y a la embriaguez del corazón del artista. La mano, surgida de las sombras, le hace una herida a la oscuridad, a la Nigredo, y por ese orificio la luz penetra, invade y dilata la pupila del ojo y es que en ese momento cuando nace la visión en medio de la nada. Así es, la seña de la mano hace una ruptura entre la realidad (la vida) y el sueño (la visión, la muerte y la ficción), esta escisión simboliza una “abertura”, por la cual se hace posible la trascendencia, es decir, el poeta sale del “caos”, de la Negrura, para dirigirse hacia otra región cósmica, dicha ruptura se lleva a cabo en el Centro (en el *speculum mundi*) pues es ahí donde se efectúa una ruptura de nivel, haciendo del espacio un lugar sagrado, real, según afirma Mircea Eliade:

“Un universo toma origen de su centro, se entiende desde un punto central que es como el ombligo [...] Así es como nace y se desarrolla el universo: a partir de un núcleo, de un punto central [...] El Santísimo ha creado el mundo como un embrión crece a partir del ombligo. Dios ha empezado a crear el mundo por el ombligo, y de ahí se ha extendido a todas las direcciones”.

Por eso, cuando el movimiento de la mano de Cuesta se refleja en el espejo de su escritura, el poeta está irrumpiendo en lo sagrado, haciendo que todo el universo penetre en él, en su obra, por el pequeño orificio que hizo con su pluma. Su creación es sólo una imitación del acto cosmogónico de la creación del universo, un reflejo del gran espejo de Dios. En medida en que el movimiento de la mano de Cuesta atraviesa el espacio vacío –“la vista del espacio difundida / es el espacio mismo...”- el tacto es similar a la visión, que al estar abierta en todo momento –“Una mirada en abandono y viva... / Sueña en la soledad, y está despierta / en la conciencia muda...”- va encaminada hacia un horizonte (un objetivo) y

¹⁰⁶ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, Tomo III, pág. 1500

por eso imita a la mano, al movimiento, a la escritura –“Sus ojos errabundos y sumisos, / el hueco son, en que... / se apoderan del mármol de un instante / y esculpen la figura vacilante-“. Así es, la seña de la mano, que como he dicho es lo mismo que la mirada, capta lo invisible (el lenguaje dormido en el seno de la oscuridad que ciega e inmoviliza) para hacer visible el silencio de la página en blanco, para colmar de presencia la superficie plana del espejo con la armonía de la luz y el movimiento hecho verso. Pero, finalmente la “seña”, solamente es la huella de la imagen de la obra del poeta, es un recuerdo, un eco que se repite mientras sigamos leyendo y hurgando entre las líneas del *Canto a un dios mineral*; una herida cuyos pliegues sirven de enlace entre dos líneas del tiempo: El pasado y el presente que en un instante –en un parpadeo o en el movimiento de la mano para cambiar la página de un libro que se está leyendo- se vuelve futuro. Actualmente en este prodigioso tiempo vivo, que se encuentra en rotación, la única imagen que refleja el espejo es la de la ausencia, hasta que llegue otra mano y nuevamente hiera la quietud y mueva las ondas del silencio con el filo de la punta de su aguzada pluma. Es bien sabido que esa mano pertenece Jorge Volpi que de alguna forma (de manera ficticia o no) es el doble, la resurrección del poeta cordobés.

La novela de Volpi comienza cuando Cuesta se mira al espejo porque el escritor del crack capta la misma visión del poeta contemporáneo: El amor dilatado en la pasión desierta de la escritura. Y es desierta porque no hay paisaje más solitario y silencioso que el de un escritor modelando su Golem, su homúnculo (ahora mismo compruebo esto que digo, pues la única presencia que me acompaña al esbozar esta tesis es la del oscuro silencio de la noche, pero finalmente ambas sustancias están fuera de mí y yo necesito continuar escribiendo). En esa mirada, Volpi aprehende lo desconocido, lo extraño, lo que está afuera de los contornos de su aguzado ojo –de sus sentidos-, lo “otro”, es decir, aprisiona con diáfanas redes la existencia y la imagen perecedera de Cuesta. Él también se asoma al Espejo, al suyo, al que él ha construido, como si abriera una ventana hacia la eternidad, hacia el Universo, hacia el paisaje soleado de su espíritu, como le ocurre a Borges en *El Aleph*:

“... ¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos en análogo tienen, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera de cuyo centro está en todas partes y la

circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un mismo tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph) [...] En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparán el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo... En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creía giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo vi el populoso mar, vi el alba y la tarde [...] Vi interminables ojos, inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] Vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión de Plinio, la de Phillemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y se perdieran en el decurso de la noche) vi la noche y el día contemporáneo... vi mi dormitorio sin nadie... vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph otra vez la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo".¹⁰⁷

Como Volpi, Borges se asoma al espejo de su texto-conciencia-ventana-espíritu y contempla la eternidad y el infinito, es decir, el arte cristalizado en la pupila del ojo (de los interminables ojos de los lectores) y esa mirada aprehende el Universo, ve la osatura de su mano trazando la Escritura y al mismo tiempo capta la seña de la mano de Cuesta creando el *Canto a un dios mineral* y el movimiento de las lánguidas, turbias, livianas, largas y nerviosas manos renacentistas de Jorge Volpi –“manos de dedos finos, sí, verdaderas manos de sabio o de artista”-, quien desde la lejanía, desde un espejo de tiempo los mira(se mira y se refleja en ellos, en sus creaciones) y los escribe para escribirse a sí mismo, por eso *A pesar del oscuro silencio* es el *speculum mundi*, la atalaya o la ventana desde donde se puede contemplar el universo, donde cada cosa es infinitas cosas en la vertiginosa esfera del lenguaje, como en el Aleph.

Edgar Allan Poe, es otro de los autores que considera a los ojos como ventanas – largas, estrechas y ojivales- del alma, visillos por donde se puede penetrar en la desconocida e insondable existencia del “otro”, aunque ese “otro” se encuentre dentro de su

¹⁰⁷ Borges. Jorge Luis, *El Aleph*, pp. 169-171

propio cuerpo –pues como san Agustín, sabe que “el ojo del espíritu se ve reflejado en el ojo del cuerpo”-, sí, el cuerpo que no es otra cosa que una melancólica y vasta mansión llena de sombras, desgastada por los años y por la agudeza morbosa de los sentidos, como la derruida y lóbrega casa de Usher:

“Contemplaba yo la escena ante mí –la simple casa, el simple paisaje característico de la posesión, los helados muros, las ventanas parecidas a ojos vacíos, algunos alienados y unos cuantos troncos blancos y enfermizos- con una completa depresión del alma [...] Era una sensación glacial, un abatimiento, una náusea en el corazón, una irremediable tristeza de pensamiento que ningún estímulo de la imaginación podría impulsar a lo sublime”.

En *El hundimiento de la casa de Usher*, Poe (personaje-narrador), describe la tétrica arquitectura de la casa; aunque en realidad habla de la estructura de su propio cuerpo que acoge en el interior, entre sus paredes enmohecidas, visiones fantasmagóricas (recuerdos) y su alma en ruinas. El escritor nacido en Boston, Estados Unidos, el 19 de enero de 1809, habla de la destrucción del ser, por eso al final del cuento, él presencia el derrumbamiento de los pesados muros grisáceos partidos en dos, su presencia se despeña por una grieta donde su Yo se desdobra para mirarse desde afuera como si realizara un ejercicio psicoanalítico que le permita contemplar su metamorfosis, como le ocurre a Franz Kafka, o más su personaje (su alter ego), Gregorio Samsa, quien al despertarse en una mañana cualquiera, se descubre convertido en un repugnante bicho, su cuerpo se ha modificado, es decir, el escritor nacido en Praga sigue la misma idea dostoiévskiana de concebir al cuerpo como una casa, el recinto –como el vientre materno- donde puede refugiarse de las miradas procaces de los otros, pues es necesario recordar que los personajes de Dostoiévski (un Raskólnikov, un Goliadkin, “un hombre del subsuelo”) viven soterrados en una desoladora, sucia y asfixiante habitación, desde ahí pueden observar a los otros sin que estos se percaten de sus anónimas y deleznable existencias, como Samsa que se esconde en su propio cuerpo-casa-caparazón y que a diferencia de Poe y en afinidad con el escritor ruso, él usa los ojos-ventanas para mirar lo que hay afuera y no al revés, es decir, su modelo de pensamiento es proyectivo, ya que la acción de mirar se lleva a cabo de adentro hacia fuera, pues todo el tiempo se encuentra ensimismado, encerrado en sí mismo (como una suerte de caja rusa, ya que adentro del Yo, hay oculto otro Yo y dentro de ese otro Yo, se encuentra un número infinito de otros Yo), habitándose, viviéndose, nutriéndose, absorbiéndose,

devorándose y muriéndose poco a poco, en ese siniestro lugar llamado Yo, sin salir de ahí nunca:

“Casi siempre se pasaba allí toda la noche, sin dormir nada [...] En ocasiones se tomaba también el tremendo trabajo de empujar una butaca hasta la ventana, y, trepando por el alfeizar, se quedaba de pie en la butaca y apoyado en los vidrios, recordando sin duda el sentimiento de libertad que en otros tiempos le proporcionaba asomarse a la ventana. Realmente día a día aun las cosas cercanas se le dibujaban con menos claridad [...] hubiera podido que su ventana daba a un desierto desolado, donde el gris del cielo y el gris de la tierra se confundían hasta el punto de no poderse distinguir uno del otro”.

Samsa se esconde dentro de sí mismo porque como los alucinantes personajes de Dostoievski, no soporta sentir el peso de las miradas ajenas, porque en ellas encuentra todo el horror y la frialdad del mundo, pero ¿acaso no son esas mismas figuras esperpénticas lo que encuentra cuando su mirada febril y prismática atraviesa los cristales de la ventana-espejo y observa el paisaje grotesco, deformado y desértico de su alma? Así es, lo que ocurre es que Gregorio Samsa (y también su creador Franz Kafka) padece una terrible afección nerviosa, sufre, como Jorge Cuesta, de esquizofrenia paranoide, por eso comienza a comportarse como un autista en el momento en que mutila la relación que solía mantener con el exterior y la realidad que su mente ha modificado dándole una falsa interpretación de carácter delirante, lo que provoca que perciba anormalmente el significado de las cosas incluso que transforme la imagen que tenía de sí mismo, creyéndose un insignificante y repulsivo escarabajo, esto es similar a la supuesta transformación intersexual que Cuesta aseguraba, comenzaba a modificar su organismo, pues, ¿acaso la imagen de Gregorio Samsa tirado en la cama, apoyado sobre su propio caparazón, agitando constantemente, nervioso y exaltado sus “incontables, débiles y muy flacas patitas” intentando incorporarse de nuevo a la realidad, no es la misma que la del personaje-Cuesta agitando sus brazos y manos intentando desesperadamente romper la camisa de fuerza para salirse de sí mismo, como si se liberara de una vieja vestidura, un disfraz o un pesado caparazón como el que le estorbaba a Samsa o como el que le agobiaba a él en esa interminable madrugada del 13 de agosto de 1942? Sí, no cabe duda que la situación es la misma, como un eco que se repite continuamente o como un espejo que ha reflejado las mismas imágenes en diferentes tiempos. Pero Samsa no sólo modifica su imagen exterior, sino que también se transforma intrínsecamente, modificando sus sentimientos hacia los demás, considerándolos a todos

enemigos de los que tiene que cuidarse, esa es la causa por la que deja de dormir –se vuelve un insomne- para mantenerse alerta ante cualquier situación, por eso prefiere mirar –abrir las ventanas hacia afuera- antes de ser mirado, su existencia se basa en la ausencia de la mirada del otro, en su silencio. Se convierte en un individuo solitario que desarrolla un miedo y una angustia visceral a todo aquello que ose sobrepasar sus límites corporales, entonces en su mente surge la idea de que algo o alguien lo persigue –experimenta delirio de persecución- sin saber que en realidad, los otros no lo observan, pues esa galería de miradas, es sólo la multiplicación del ojo interno, del ojo del corazón, de la conciencia que a toda hora y en todo lugar lo acecha y lo observa para recordarle cada una de sus culpas, sí, esos cruentos asesinatos que ha cometido contra sí mismo. Samsa lleva cargando en su espalda un enorme caparazón que le impide salir de la habitación (salir de sí mismo), porque se siente diferente y menospreciado por los demás, en comparación con los otros, cree que es un sucio y minúsculo insecto, extremado solamente por la lupa (o lente) de la ficción narrativa, por eso nosotros los lectores lo vemos enorme, hiperbolizado por la pluma y la mente paranoica de Kafka. Paranoia que hereda “Jorge”, el protagonista-narrador de Volpi, ya que este personaje presenta los mismos síntomas kafkianos y dostoiievskianos que he descrito anteriormente. Padece el mismo delirio de persecución, esa misma insufrible y bizarra angustia de sentirse observado, incluso por un par de ojos inanimados y secos que quizá nunca han tenido la capacidad y la dicha de mirar:

“Sus ojos entrecerrados, de obsidiana, me escrutaban desde lo alto, lustrosos y serenos [...] Me irritaba; por más que pretendía pensar en otra cosa, distraer mi atención de su mirada ciega, no dejaba de sentirme como un criminal capturado antes de la fechoría [...] Por un momento se me ocurrió [...] sacar una navaja [...] y ahuecar los ojos que tanto me alteraba...”.

Esto ocurre cuando el personaje visita el manicomio donde estuvo internado Cuesta para buscar alguna explicación de la causa de su suicidio y su locura, o más bien, lo que está buscando es una explicación de su propia anormalidad, pues en realidad esos ojos negros que lo miran no pertenecen a una persona como estratégicamente el escritor nos hace creer, describiendo una atmosfera delirante, tensa, hostil, sin duda alguna crea un ambiente esquizofrénico no solamente inoculado de un texto de Dostoiievski, Kafka o Nietzsche, sino de una película de Orson Welles, Alfred Hitchcock o Roman Polansky. Esos perturbadores ojos, son los de una estatua, de una figura de Nuestra Señora del Socorro, aunque

realmente, sólo fungen como el espejo en que “Jorge” contempla su imagen deformada por la locura. Por eso la novela de Kafka, al igual que la de Volpi deben leerse en un cuarto lleno de espejos, es decir, hay que tener los sentidos-ojos bien aguzados y despiertos como un paranoico para descubrir todos los monstruos, insectos, esperpentos y seres siniestros que están ahí reflejados, ¿o acaso somos nosotros los lectores los que en realidad nos reflejamos? Y otro autor que se asoma a la imagen ostentosa de su herrumbroso espíritu aprisionado dentro de la ventana-espejo es Charles Baudelaire quien escribe:

“El que mira desde afuera a través de una ventana abierta no ve tanto como el que mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más rico, más siniestro y más deslumbrante como una ventana alumbrada por una vela. Lo que se puede ver al sol es siempre menos interesante que lo que ocurre detrás de un vidrio. Ni aquel hoyo negro luminoso vive la vida, sueña la vida, la vida sufre”.¹⁰⁸

Baudelaire coincide con la idea de que los ojos son espejos (son ventanas hacia adentro que proyectan hacia fuera la luz interior, la que fluye desde el centro del corazón, la que ofrece una imagen verdadera del ser, pues ese “hoyo negro luminoso” concentra el sueño de la vida y la conciencia de la muerte, el último sueño. Pero esa visión del Aleph o del universo contenido en un solo foco de luz llamado conciencia, corazón, alma, arte o espejo, también se encuentra en la mirada del ser andrógino, es decir, en el ser amado, sus ojos son ventanas que conducen hacia la percepción y el conocimiento de Dios, del cosmos, del yo individual y la imagen instantánea de la muerte como el personaje de Goethe, el doctor Fausto, quien enamorado de Margarita le dice:

“Una mirada tuya, una palabra, me halagan más que toda la sabiduría del mundo”.¹⁰⁹

Y prosigue así:

“¿No ves redondearse en los cielos la bóveda del firmamento, extenderse aquí bajo la tierra y levantarse los astros eternos contemplándonos con amor? ¿No se reflejan mis ojos en los tuyos y todo lo que atrae mi corazón no va a tu corazón? ¿No es todo un misterio eterno, invisible y visible, como el lazo que nos atrae el uno al otro? Llena en la plenitud del éxtasis, da a tu sentimiento el nombre que quieras, dicha, corazón, amor,

¹⁰⁸ Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, pág. 90

¹⁰⁹ Goethe, *Fausto*, pág. 138

Dios. Yo no sé como se le debe llamar. El sentimiento lo es todo, el nombre es sólo humo que oscurece la claridad de los cielos”.¹¹⁰

Al penetrar en los ojos del “otro”, el ser se reencuentra y se reconcilia consigo mismo, en esa mirada abismal cabe la eternidad y su resplandor es la guía, la llama dorada que lleva al conocimiento supremo, a la sabiduría de todas las cosas. Esa luz incidiendo en la mirada del “otro” es una alegoría del acto sexual, lo que Elizondo llama “el puñal penetrando en la herida” -“Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como penetra en la herida”-, y lo que visualmente el cineasta Luis Buñuel y el pintor surrealista Salvador Dalí representan en aquella onírica escena de *Un perro andaluz*, en donde observamos a un hombre atravesándole con una navaja el ojo a una mujer -“un ojo que estalla en llamas”- y a la par se yuxtapone la imagen de una nube cortando la luna llena -“una nube atraviesa la luna como un ojo desparramado”- esto es una analogía del coito, o dicho de otra forma, el pene entrando (desgarrando la individualidad del otro) en la vagina, pues en el momento de la escisión, el ojo (la vagina) lagrimea (expulsa los fluidos sexuales, los jugos vaginales, o, como diría Jean Paul Sartre en *La Náusea*, “los labios vaginales... todos mojados de existencia... de un pus claro... lagrimea como ojos...”) se abre el filo de la navaja (el pene). Esto es lo mismo que decir que la luz del “otro”, su existencia, penetra por la grietas de los sentidos, como el amor. A ese instante de iluminación, los poetas franceses, o mejor dicho, George Bataille, le llama orgasmo “la pequeña muerte”, “la muerte dulce”, “la muerte bella”:

“Me vio; en ese momento supe que su mirada volvía del imposible y vi en su fondo una fijeza vertiginosa [...] El amor estaba muerto en esos ojos; emanaba de ellos un frío de aurora, una transparencia en que yo leía la muerte. Y todo estaba contenido dentro de esta mirada de sueño....”¹¹¹

Por eso Volpi escribe en el capítulo cuatro de la Primera Obra de *A pesar del oscuro silencio*:

“Me había sido mostrado el resplandor del cuerpo y a la vez su muerte inmediata [...] Tras un segundo, la milésima parte de un segundo, el placer se transformó en dolor. Mi deseo había sido retener la sensación, congelar el orgasmo, con o a través del Alma: lo logré -eso creo- al menos por un instante [...] Alma durmió hasta las siete. Sus ojos enajenados apenas conservaban cierta belleza. Su gris perla oscilaba entre azul y verde según su temperamento: se oscurecían con el cansancio y la risa, ganaban luz con el llanto y la lujuria [...] Poco podríamos intentar para vencernos, nuestros mínimos esfuerzos convertidos en cenizas diarias [...]

¹¹⁰ *Ibidem*, pág. 150

¹¹¹ Bataille, George, *Madame Edwarda*, pág. 63

Nos reuníamos en las noches entre caricias vanas y un placer que se aparecía como obligación. Si o el amor – por lo demás cierto- al menos tendríamos su opaca imagen en nuestros cuerpos”.¹¹²

El amor como la literatura, según afirma Volpi, está condenado al fracaso, a la muerte, por eso los ojos-espejo de Alma son incapaces de reflejar a “Jorge” el protagonista-narrador, pues sus cuencas ya no guardan globos oculares, sino que solamente son un hueco en el que lo único que queda es ausencia, dolor y la “bizarra voluntad de recobrar lo perdido”, esa es la razón por la que sus cuerpos han perdido el brillo que antes los iluminaba, haciéndose opacos, convirtiéndose en olvido, en cenizas:

”...nada destruye como la escritura; aniquila la realidad cuando cree preservarla, la inmoviliza y agota cuando rescatarla del olvido y el tránsito. El sentido del mundo está en caminar, en el movimiento, en el cambio: fue hecho sólo para deslizarse en instantes irrecuperables, para nacer y morir en un parpadeo. En cambio la literatura, falaz remedo de la memoria, está paralítica; formada a base de insatisfacciones, no resucita a nadie. Como el amor desde el inicio se encuentra condenado al fracaso”.¹¹³

El orgasmo o “la petite mort” es ese instante en el que convergen todos los elementos, es ese espacio-tiempo sagrado donde se origina el caos, como sí fuera un espejo ilusorio, en cuya superficie cóncava (hueca) se concentran los rayos de luz para fundirse en un mismo punto, en donde el dolor y el placer se confunden, la vida y la muerte se asimilan y el ser se redime de los antagonistas. El coito entre el hombre y la mujer simboliza una ruptura en el tiempo, ambos seres son dos instantes que se identifican en uno solo, sus cuerpos son el incesante movimiento –como el péndulo de un reloj o el vaivén acompasado de las olas del mar- de un ir y venir entre muerte y resurrección, entre memoria y olvido, como señale anteriormente este encuentro simboliza el casamiento alquímico en donde el Mercurio (Cuesta) se incorpora al Azufre (Volpi) y viceversa; es así como ambas fuerzas mueren o mejor dicho, se dan muerte una a la otra, en su calidad de oponentes, es decir, sus individualidades se fusionan para convertirse en un solo ser, ambos trasponen el umbral de lo eterno, el umbral que conduce hacia la otra dimensión del espejo, hacia la otredad que consiste en penetrar en los resquicios de la existencia del otro, porque como bien dice San Agustín, “el amor mata lo que fuimos, para que fuéramos lo que éramos”. En su novela corta *Días de ira*, Jorge Volpi desgaja la idea del “casamiento alquímico” llamado también

¹¹² Volpi, Jorge, *op. cit.* pp. 23-24

¹¹³ *Ibidem*, pág. 45

“el incesto cosmogónico”, para referirse al acto sexual que ocurre a lo largo del texto como un rito eterno entre los personajes:

“En el centro, un círculo imantado, de luz. El único lugar visible, lo único existente. Alrededor cuatro velas, cada una señalando un punto cardinal, alguna de las direcciones del mundo. El silencio, el vacío, la nada. Origen sin embargo de todo lo por venir, de los días y los ciclos. El vientre primordial, el huevo, lo increado. Antes primigenio y eterno. [...] En el círculo se concentra el poder, la energía. Las velas funcionan como polos, atraen las fuerzas dispersas, los espíritus y las expanden en torno a la luz. El tiempo detenido comienza a girar, como una esfera de cuyas vueltas dependieran todos los movimientos del cosmos. El universo encerrado en un segundo, el interior mismo del instante. [...] La luz fecunda las tinieblas, fornicación con ellas. El vientre del mundo comienza a crecer, las aguas primigenias devienen líquido amniótico: surge la placenta. Este es el centro del cosmos, la montaña a partir de la cual se indica la creación [...] Entonces nace la idea, similar a como ha de ser en el mundo, pero todavía inaccesible, remota. En tanto la piensa, le pertenece, está adentro de él y forman un solo ser bisexuado. Masculino y femenino amalgamados, inseparables. Cada uno es ambos, quien es pensado, inventor y creatura. El círculo de luz se ensancha, se prepara. El centro en medio de la tiniebla aguarda el parto [...] El dolor de la separación es como el dolor del nacimiento. La idea comienza a emanar, toma forma, sentido, independencia de su hacedor. Un grito, primero; luego son dos. El cielo y la tierra se separan: la mente y su fantasma. Surge la palabra. Ella [...] porque en el principio era el Verbo. Y el Verbo se hizo carne. Él pronuncia la palabra y el rito se consume. Su voz le concede a ella una voz distinta, propia. La voz irrepetible de su existencia. En el círculo de luz nacen sonidos y, después, su cuerpo [...] Ella bajo la luz. Sólo bajo la luz existe”.¹¹⁴

Como Nietzsche, Volpi transforma la idea del Eterno Retorno en el concepto del orgasmo perpetuo que también puede traducirse como la eterna resurrección, el perenne resurgimiento del ser y la materia, pues el amor-erotismo es un regreso a la muerte, al lugar de reunión, es decir, al claustro materno en cuyo centro se fecunda la luz del ojo interno que mira lo invisible y acariciar con su fervorosa pupila lo intangible, hace de la mirada la punta del hilo conductor que reúne las madejas distanciadas, que al llegar y reconocer el otro extremo, completa y cierra el círculo vital y metafísico, en otras palabras, Octavio Paz explica en *La llama doble* esto mismo:

“...el amor es una elevación, un cambio de estado: los amantes trascienden, por un momento al menos, su condición temporal y, literalmente, se transportan a otro mundo. Por lo segundo, conocen una realidad oculta.

¹¹⁴ Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, *Tres bosquejos del mal*, pp. 213-220

Se trata del conocimiento no intelectual: el que contempla y conoce no es el ojo del intelecto, como en Platón, sino el del corazón”.¹¹⁵

Como bien ha dicho Paz, el amor carnal, el erotismo, es una trascendencia hacia lo desconocido, es el estado intermedio –el estado andrógino- entre el bien y el mal, entre la conciencia y la inconsciencia, entre la razón y la locura, es por eso una muerte temporal, la del orgasmo:

”...el orgasmo, es indecible. Es una sensación que pasa de la extrema tensión fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo. La experiencia mística es igualmente indecible: instantánea fusión de los opuestos, la tensión y la distensión, la afirmación y la negación, estar fuera de sí y el reunirse con uno mismo en el seno de una naturaleza reconciliada”.¹¹⁶

Por su parte Volpi dice lo siguiente:

“El amor es ese turbio espejo” en donde los seres contemplan su muerte, el ser amado es quien les devuelve esa imagen terrible de la destrucción, de ese breve instante en que los cuerpos (hombre-mujer, Mercurio-Azufre, Sol-Luna, Rey-Reina, Ying-Yang) se consumen en la inmortalidad del fuego eterno, viéndose envueltos por la oscuridad de la Nigredo y es precisamente en ese punto e equilibrio donde se reconcilian las fuerzas opuestas, donde la muerte comienza a tejer su mortaja y donde la nueva vida empieza a deshilarla: “¿Te amo? ¿A quién amamos? No a las personas, sin duda, sino a sus imágenes, las nebulosas siluetas que hacemos de ellas: a sus residuos [...] De ahí que el amor más profundo sea el que tiene por objeto un desconocido; así lo poseemos sin decepcionarnos de la idea que tenemos de él comparada con su cuerpo”.¹¹⁷

El ser amado es sólo un destello, un reflejo de la luz proyectada desde el interior de su creador, es una invención anidada en la mente del Hacedor, que está en desventaja con la obra de arte –en este caso con la escritura-, ya que su existencia es precaria, no permanece insomne, inamovible como la inteligencia, de ahí la imposibilidad del amor, pues el olvido, en su tenacidad, consume y carcome toda imagen, va borrando la fotografía mental de las figuras, estados de ánimo y sentimientos que tenemos de los otros:

¹¹⁵ Paz, Octavio, *La llama doble*, Seix Barral, México, 2002, pág. 88

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 110

¹¹⁷ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pág. 46

“Cuando convivimos con el ser amado, cuando lo vemos a diario, cuando somos capaces de adivinar sus pensamientos, el amor se desvanece y nos damos cuenta de que el otro no ha sido más que un pretexto”.¹¹⁸

El amor es sueño, locura, muerte, “el amor es un rayo de luna”, una fuente magnánima de luz, que perseguimos obstinadamente y que no podemos velar porque si la alcanzamos muere su imagen, la ilusión óptica, esto va de acuerdo con el concepto profesado por los poetas del Romanticismo, como por ejemplo, Gérard de Nerval o Gustavo Adolfo Bécquer, por eso el primero de estos dos autores, en su novela *Aurelia* escribe:

“La mujer que yo seguía movía su talle tan impetuosamente, que hacía brillar los pliegues de su ropa tornasolada [...] después se engrandecía bajo el rayo de luz... su figura y sus brazos imprimían sus contornos a las nubes purpúreas del cielo. Así la perdí de vista, a medida que se transfiguraba”.¹¹⁹

Y el segundo autor apunta:

“Todo es allí grande. La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu de su inefable melancolía [...] en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre [...] iba a sentarme al borde de la fuente, a buscar en sus ondas... no sé qué, ¡que locura! El día en que salté sobre ella con mi Relámpago, creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña, muy extraña...: los ojos de una mujer [...] Tal vez sería un rayo de luz que serpeó fugitivo entre su espuma... no sé, yo creí ver una mirada que se clavo en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable: el de encontrar una persona con unos ojos como aquellos. En busca fui un día y otro...”.¹²⁰

¿Acaso cuando miramos los ojos del otro –nuestra creatura- estamos viéndolo a él? En realidad lo que miramos es una idealización, una reverberación del inconsciente, el deseo mimético de difundir nuestras aspiraciones e ilusiones en otro ser que en nada se parezca a nosotros, pero que al mismo tiempo sea idéntico, como una extensión del espíritu. Por eso, como dice Volpi, el dolor de la separación es como el nacimiento, el estado posterior al de la muerte y entonces el protagonista prosigue con su narración:

“Muy poco me resta de ti: apenas una remembranza amarga... Todo se desvaneció; ni siquiera tu nombre significa algo... Sólo sé que pese a la irracionalidad que entraña, te amo intensamente, mi destino depende de un murmullo de tus labios, de una seña de tu mano [...] Tras una meta inalcanzable, huías como tu cariño; escapabas en tu fragilidad con mis lágrimas. Yo te perseguía hasta en los espejos donde acostumbrabas

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 96

¹¹⁹ Nerval,

¹²⁰ Bécquer, *Los ojos verdes*, Gustavo Adolfo, pág. 80

mirarte. Te buscaba, te atrapaba, te estrechaba contra mi pecho sólo para observar como desaparecías entre mis brazos...”.¹²¹

En verdad, “Jorge”, el protagonista-narrador de la novela, trata de asir como el narrador de *Aurelia* y el narrador de *Los ojos verdes* de Bécquer, la presencia fugaz –como la de la atmósfera del sueño- de la mujer amada y cuando dice que la buscaba hasta en los espejos donde ella acostumbraba mirarse, es porque la busca en sí mismo, reflejada y suspensa en el ojo interior del corazón, pues, ¿acaso Alma no tiene las mismas características de las musas –mujeres pálidas, delgadas, silenciosas y misteriosas como estatuas de alabastro- que inspiraron las letras más desgarradoras y melancólicas de los poetas del Romanticismo? ¿Acaso para Jorge Cuesta, Lupe Marín, Alicia Echeverría Álvarez, o su propia hermana, Natalia Cuesta, no significaron más que presencias fugaces, fotografías borrosas, aprehendidas únicamente en la febril memoria de la literatura? Sí, así es, por eso el amor como la escritura es un cruel remedo de la realidad, pues Alma (Lupe Marín, Alicia Echeverría, Natalia), es sólo una ficción, aunque a pesar de saberlo, “Jorge” todavía espera la seña de su mano como una última esperanza que haga surgir de nuevo el mundo y los defienda de la escisión, de la muerte:

“Perdóname, fui yo quien te destruyó, no el tiempo. Debía olvidarte, asesinate, apartarte de mi cabeza [...] Perdóname, pues, esta carta: necesitaba escribirla y adquirir valor para la única conclusión posible, la consecuencia extrema de mi vida y de mi obra. Infinidad de veces repetí que había que arrancarle al mundo los escasos jirones de verdad que nos muestra: ahora me veo precisado a desprender el más importante, el que puede justificar lo demás, el que puede dar sentido al tedio y al dolor, a las risas necias y los olvidos puntillosos, a tu amor desvanecido y a esta carta que se pierde con mi sangre [...] Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio”.¹²²

En realidad la muerte que experimenta el personaje de la novela es simbólica, ya que muere de amor –siguiendo, de alguna forma, la fórmula tradicional del Romanticismo-, o mejor dicho, de ausencia, sufre la separación amorosa de Alma, a quien el olvido no puede destruir, pues su imagen sigue presente a pesar del silencio de la Nigredo. La seña que espera “Jorge”, el protagonista-narrador, es la misma que un espejo doble y simultáneo, añora Cuesta que lleve a cabo su hermana Natalia, como un símil de la palabra redentora

¹²¹ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 48

¹²² *Ibidem*, pp. 48-49

que detenga el caos y la sumersión en las sombras, mientras le escribe desde Europa un telegrama donde se despide de ella con la desesperada y desoladora frase que le dio título a la novela de Volpi, con una cierta modificación: “Querida hermana, estás presente a pesar del oscuro silencio”. Sí, el poeta también espera ser salvado de la muerte (ausencia) cuya agonía se prolonga hasta la interminable madrugada del 13 de agosto de 1942, cuando vuelve a mirarse en la rigidez y frialdad del espejo de silencio, que refleja como una última consecuencia de su vida y de su obra, la seña de su mano, antes de comenzar a escribir, aquella plegaria en donde encomienda a Dios su espíritu en llamas, es decir, el poeta al encontrarse de hinojos, se santigua o se persigna, realiza cuatro veces la señal de la cruz (y aquí es importante mencionar que la cruz es el objeto sacrificial donde se lleva a cabo la muerte de Cristo, y es por lo tanto, la vía trascendental hacia una nueva vida, es el medio por el que se tiene que pasar para conseguir el estado diferenciado que los separe de los otros): La primera en la frente (el pensamiento, la razón) –“por la señal de la santa cruz”-; la segunda, en la boca (el lenguaje) –“de nuestros enemigos”-; , la tercera, en el pecho (el corazón, los sentimientos) –“líbrame señor, Dios nuestro”-; y la cuarta abarcando con los dedos pulgar e índice acomodados en cruz, los otros tres puntos anteriores, formando con todos un solo punto –“en el nombre del padre, el hijo y del espíritu santo”-, con este acto Cuesta invoca la triada de la alquimia (el padre-el hijo-el espíritu santo; Azufre-mercurio-Sol, la tres veces grande sabiduría de Hermes, las tres fases de la operación alquímica; el cielo-el hombre-la tierra; Jorge Volpi-Jorge Cuesta-“Jorge” personaje) y la esencia de Dios tocando los cuatro puntos cardinales del ser humano, que con la muerte forman el círculo de la totalidad, el eterno ciclo de la vida. Seguramente en el momento de elevar sus plegarias, en el rostro de Cuesta se dibujó el rictus del éxtasis místico, el mismo rictus de la *coni unctio*, del orgasmo (cuando lo femenino ha asimilado a lo masculino, “cuando los dos seres se convierten en uno y lo de adentro se hace igual a lo de afuera y lo alto igual a lo bajo, cuando se consigue que el varón y la hembra sean uno solo, a fin de que el varón ya no sea varón y la hembra ya no sea hembra, entonces es cuando se encuentra la eternidad) y del instante de la muerte, pues es bien sabido que la relación existente entre Eros (la pulsión de la vida, de la trascendencia, la permanencia y la autoconservación) y Thanatos (la pulsión de la muerte, de lo visceral y perecedero) es intrínseca y necesaria a pesar de ser antagonistas, pues ambas formas conforman la polaridad de la naturaleza humana, ya que la

primera simboliza el instinto de conservación y la segunda, el de la destrucción, a esto mismo Freud le llama el dualismo de los instintos: El principio del placer y el principio del dolor o de la realidad, de acuerdo a lo que dice el psicólogo austriaco nacido en 1856, toda dualidad es una enfermedad que solamente se cura con la reunión, reconciliación y síntesis de los contrarios, con la *coincidentia oppositorum*, un deseo infinito de regresar al origen (compulsión de repetición) volver al nivel inorgánico o muerto del que surge la vida, ese instante de iluminación en que la tensión del universo se rompe con el choque de un espermatozoide con un óvulo para fecundarlo; ese momento en que un cuerpo (o una sustancia) habita otro cuerpo (otra sustancia) buscando la regeneración, el retorno al origen, el inicio del cosmos; en ese instante en que las fuerzas encuentran el equilibrio y la armonía; un tiempo sin tiempo, un tiempo coagulado como el de la música, que es como dice Borges, una misteriosa forma del tiempo; mientras que Volpi lo escribe así:

“Casi por casualidad tropecé con la música que se plegaba imperceptiblemente sobre mí [...] Entonces, cuando empezaba a disfrutarla, cuando me había apropiado de ella, entendí que la música no existía en realidad. Modelada en el tiempo, el propio tiempo la destruye: cada frase, cada compás, cada nota se disuelve en su inmediatez. Me dolió pensar que sólo la oscura mente de los hombres salva a la música del vacío. La música no es un placer, sino el recuerdo inestable de un placer; poco nos importa oírla, escucharla por un instante, si no tuviésemos conciencia de los segundos anteriores. Era apenas un juego de la memoria, una remembranza artera como las estrellas que seguimos mirando a pesar de que explotaron hace millones de años”.¹²³

A lo que se refiere Volpi es que el tiempo es una forma de la percepción de la mente, no es algo físico, tangible, al no poderla asir, se limita a ser una idea, un concepto, algo que no existe, como un fantasma o un recuerdo, es por eso que gracias a la sistematización rítmica (matemática) se puede medir hasta hacerla palpable, es decir, reunir cada uno de los microscópicos granos de arena que la forman para devolverla de nuevo a la ampollita en la que estaba comprimida originalmente, en la que formaba una sola masa donde la materia del universo estaba reunida en un solo punto antes de que ocurriera la gran explosión que ese universo-tiempo se fragmentara en infinidad de pedazos, quedando como residuo sólo polvo o ceniza estelar, esas reverberaciones que según Volpi, aún seguimos mirando a pesar de que explotaron hace millones de años, como ocurre en la mente escindida de un

¹²³ *Ibidem*, pág. 16

esquizofrénico. Es por eso que los locos ordenan el tiempo de manera distinta al orden que los cuerdos realizan, ya que la eternidad contemplada desde la mirada perspicaz y aguzada de un esquizofrénico, consiste en salirse del tiempo, de la razón, sustraerse al devenir, dirigiéndose hacia otro estado de conciencia en donde el tiempo fluye de manera silenciosa, circular –“¿Por qué caminan en círculo?... Tal vez quieren salir del tiempo...”, explica Volpi refiriéndose a los alienados que visita su personaje en el manicomio donde supuestamente estuvo internado Cuesta en 1942, el pasaje que describe el autor del crack es muy parecido al que escribe Gerard de Nerval en su novela *Aurelia* cuando su personaje-narrador se encuentra encerrado en un hospital psiquiátrico: “Me imaginaba al principio que todas las personas reunidas en aquel jardín tenían influencia sobre los astros, y en el que giraban sin cesar, siempre en el mismo círculo, era que regularizaba la marcha del sol casi imperceptiblemente”.

Los locos se mueven en círculo porque en ellos todo es agitación y movimiento, son un reloj de maquinaria imparible cuyo armazón parece derretirse, vaciarse del tiempo a cada segundo porque el creador trazó sus manecillas del mismo tamaño y por eso son incapaces de marcar la hora verdadera, como si todo fuera una invención o un sueño (pintura) surrealista de Salvador Dalí. Ese movimiento circular que permanece en continuo ir y venir dentro de una inmensa e interminable espiral, como si fuera un remolino –o como un agujero negro que absorbe y devora con su fuerza de atracción llamada “singularidad” todo lo que entra en su “horizonte de sucesos”, el cual es esa región que separa al agujero negro del resto del universo y que impide que cualquier partícula, inclusive la luz, atrapada en su centro, salga –no sólo está afuera, en el cuerpo del esquizofrénico, sino que adentro hay un remolino más vertiginoso, es el que se encuentra en su mente como le ocurre a Vincent Van Gogh quien proyecta esa explosión del cosmos, el ansia de una ráfaga centrífuga, en su pintura. Sí, en sus cuadros podemos apreciar esos torbellinos de color que representan el estallido interno producido dentro de su cráneo, como si esos rayos de luz fueran las secreciones de su mente fermentándose a causa de esos amarillos calcinantes y esos azules caóticos que a pesar del tiempo aún viven en sus “girasoles” y en su “noche estrellada” y que irremediamente lo obligaron a explotarse el pecho –ante la imposibilidad de asesinar lo intangible- con una pistola, el 29 de julio de 1890. ¿Qué había en la mente y en el corazón del excéntrico Van Gogh en el instante del suicidio o cuando

se había cercenado la oreja como Jorge Cuesta hace con sus testículos? Es seguro que el pintor holandés había visto la misma oscura imagen que presagiaba su muerte (su doble) y sentido el mismo agudo aguijón de la locura que Cuesta experimentara cincuenta y dos años después, al asomarse al espejo.

En la percepción de los esquizofrénicos, desaparece la imagen espacial de la duración, no existe la fijación de los años, meses o días, por eso la eternidad se condensa en un instante y un instante es toda la eternidad decantada gota a gota en el vaso existencial (el cuerpo) del ser, para ellos el tiempo se regenera –como si una herida se cerrara- a cada segundo. Así es, para los esquizofrénicos el tiempo es una sustancia que se encuentra dentro de ellos –“El tiempo soy yo”, dice San Agustín-por eso estiman su flujo en función de los acontecimientos externos, es decir, el esquizofrénico huye de la realidad para no ser turbado en sus pensamientos, no quiere que su inteligencia se vea invadida por los otros y por eso como el artista construye un mundo alterno (un mundo imaginario, es decir, una realidad paralela a la realidad), erige un “Templo del Tiempo en una isla a salvo de las horas”. El escritor de igual forma que un esquizofrénico consigue la fórmula para coagular la fluidez del tiempo (lo que los alquimistas llaman la Panacea Universal, la medicina que evita la corrosión de la carne, pero sobre todo la del espíritu con el fin de prolongar el ciclo vital hasta hacerlo infinito) condensando la vida, la razón y su obra en un solo instante que al encontrarse frente al instante de la muerte –“Cada instante son dos cuando acapara / lo que adhiere y lo que se separe...“-, se fusionan para hacerse uno solo –“Pretendes acaso hacer caber un instante dentro de otro”-.

La muerte de ambos instantes o sustancias simboliza la Nigredo de la Alquimia que no es posible que se lleve a cabo de otra forma más que con el casamiento de los metales Azufre y Mercurio, lo que equivale al instante sublime del orgasmo, donde muere el amor para que nazca el erotismo, asimismo ocurre la eclosión del arte, la única sustancia que es verdaderamente eterna, ya que al ser una actividad estética se desarrolla en un tiempo especial, por eso es tan significativo el suicidio de Cuesta –“su muerte a manos de la literatura”-, pues con el acto de la muerte pretende sumergirse en las tinieblas (la Nigredo), de donde sale la piedra filosofal, el símbolo del sí-mismo inmortal, representado, según

afirma Jung, por la completud de lo redondo, el gran tesoro que está escondido en la caverna del inconsciente, o sea, en el cerebro.

El poeta cordobés se suicida porque se ha superado a sí mismo (ha alcanzado el grado el Superhombre de Nietzsche), ha conseguido la perfección –“Lo que ha llegado a ser perfecto, todo lo que es maduro necesita morir”, dice Nietzsche y esto mismo pensaba Rilke al escribir que “Todo lo que perfecto quiere morir”-, ha conquistado la sabiduría infinita y por esa razón tiene que trascender hacia otro estado, desprenderse de toda forma humana, es por eso que se convierte en su propio verdugo, porque “sin suicidio no es posible liberarse del cuerpo y de sus órganos” para alcanzar de esa manera la inmortalidad por la vía espiritual. Para Cuesta el suicidio significa la posibilidad de una existencia metafísica que lo conduzca hacia otra realidad y un tiempo renovado; y sólo por medio del sacrificio arquetípico (la ascesis de del sufrimiento de Cristo en la cruz) puede penetrar en ella, ya que usando las palabras de Mircea Eliade,

“el sacrificio se convierte principalmente en un medio de la restauración de la unidad primordial, mediante el sacrificio se unen los miembros separados, se reconstruye el ser divino, inmolado desde el comienzo de los tiempos, a fin de que de su cuerpo pueda nacer el mundo. La función esencial del sacrificio consiste en reunir de nuevo lo que fue dividido”.

El sacrificante-sacrificado (Cuesta) en plena operación ritual –encerrado en el ámbito neutro de las paredes blancas de la celda del hospital psiquiátrico- abandona el mundo profano de los mortales y se incorpora al mundo divino de los inmortales, alcanzando y conquistando el Nirvana, el grado de Dios omnisciente e inmortal, ya que el objetivo de este acto sacrificial (el homicidio del Yo) es restablecer la unidad primordial, reconstruir el Todo fragmentado usando el sufrimiento como artefacto de purificación y elevación espiritual, es decir, Cuesta retorna a la misma fuente, al refugio primigenio –el vientre materno- que lo defiende de las miradas acusadoras, del infierno exterior, vuelve a reflejarse en el mismo espejo en el que se miró al principio. Con la muerte anula el tiempo y se hace uno solo consigo mismo un Todo con el universo. El acto de integrar la unidad de su verdadero yo, de llegar a ser sí-mismo a través de la unificación de los diferentes “Jorge Cuesta” que ha sido a cada segundo, representa a la vez una muerte y un renacimiento.

Con el suicidio, el poeta perteneciente a los Contemporáneos, sufre un desarraigo de sí mismo, una metamorfosis que lo transforma en otro, así es, Cuesta, el delirante cronofóbico, cambia de piel –“Os envolvisteis en una piel de dios; en una piel de dios se escondió vuestro repugnante réptil”- como la serpiente o la salamandra alquímica (pues sólo un ser capaz de sacrificio se devora y se vomita así mismo en una suerte de regresión o eterno retorno) liberándose del “hombre viejo”, el que como Zaratrústa está “harto de su sabiduría como una abeja que ha acumulado demasiada miel”, de deshace de su condición profana, de los pecados y entonces encuentra la perenne juventud, accede a un modo de ser superior. Ese es su triunfo sobre la nada –pues con su obra literaria se asegura de llenar ese hueco, esa ausencia que ha dejado la palabra, habita el silencio con sus versos-, sobre la fatalidad y sobre su malograda vida que como un gusano voraz y venenoso, segundo a segundo le roía el corazón.

Cuesta se ha suicidado porque ha concluido triunfalmente su creación. El *Canto a un dios mineral* es el homúnculo, el huevo filosófico que proviene de la oscuridad –el inconsciente- del poeta, es por eso que su creatura es la sombra (una grotesca y aberrante imitación de sí mismo) que lo persigue, que lo desdobra, proviene de su esencia, de su espíritu, del fluir de su sangre y del sufrimiento de su carne. Por eso Jorge Volpi no se ha equivocado al encontrar en la muerte de su homónimo, la explicación (fenomenológica, metafísica, psicológica, poética y alquímica) de dicho poema, el cual consta de treinta y siete estrofas en forma de silva, es decir, de seis versos cada una, estructurados en la métrica de AA b CC b que combina versos endecasílabos (11 sílabas) con heptasílabos (7 sílabas). En su texto El Magisterio de Jorge Cuesta, Volpi explica el significado y la relación existente entre el último acto existencial de Jorge Cuesta con respecto al último verso del poema:

“Este es, pues, el producto, el Dios mineral que domina el tiempo (el Elixir de la vida). En él está presente todo el miedo a el conocimiento de lo oculto; aquí finalizan los mecanismo y las transformaciones, el magisterio alquímico. El trágico suicidio de Cuesta, a la luz de estas ideas, no puede interpretarse sino como la lógica y rigurosa conclusión del poema. Era la única manera de sustraer el paso del tiempo, de iniciar su resurrección”.¹²⁴

¹²⁴ Volpi, Jorge, Plural, pág. 40

Así es, lo que dice Volpi es cierto, pues no hay más que leer el poema y comprobar que en esos treinta y siete versos está detenido el tiempo, la vida del poeta está suspendida y digo la vida, porque ella es siempre la que está en busca de su oscuro contrario, pues como dice Freud, “la meta de toda vida es la muerte”, o como diría Octavio Paz en su ensayo titulado La otra orilla: “La vida es la muerte. Y ésta aquella. Los órganos de la gestación también son los de la destrucción”. Pero entonces Volpi escribe algo similar a lo que dicta en su ensayo, en el último capítulo de la Primera Obra de su novela, aunque en realidad la voz narrativa pertenece a “Jorge”, el personaje-narrador, quien extasiado y excitado como el alquimista que ha llegado al final del Magisterio y ha descubierto el “fuego secreto”, el “fuego eterno” naciendo de las tinieblas, trata de explicarle a su amigo Eloy (Urroz) el significado del *Canto a un dios mineral* que no es otra cosa más que el testamento del más triste y sibilino de los alquimistas:

“-¿Conoces el *Canto a un dios mineral*?”

-Sí, lo terminó antes de que lo llevaran al manicomio,

-Exacto- me entusiasmé-. Y la verdad es que, si no se trata de algo realmente importante, en lo que menos piensa uno es en terminar un poema.

-Excepto si uno ha enloquecido.

-Pero para mí el final de este texto y el de Cuesta tienen que ser la misma cosa. Voy a escribir un ensayo...

Me contempló, serio, durante unos instantes, como si intuyera mis pensamientos con esos ojos que presagiaban los estallidos de su propia poesía.

-Se puede nombrar el odio y el amor ajenos –dijo–, pero no es posible sentirlos si no los repetimos”.¹²⁵

Volpi tiene razón, el “Canto” es la fugaz memoria que conforma al poeta cordobés, fue la obsesión de su vida, simplemente porque el poema mismo es su vida, cada estrofa es un álbum repleto de imágenes (negativos velados únicamente ante la mirada aguzada de un lector detective) que nos remiten a la figura física, mental, espiritual, intelectual, política, cultural y literaria de Cuesta, que junto con sus coetáneos y su época forman un todo:

“Ese es el fruto que del tiempo es dueño, escribe para concluir su creación y su existencia [...] Cada palabra, cuidadosamente destilada, arde más que una herida; en ella –un límite cercano al precipicio ha depositado su

¹²⁵ *Ibidem*, pág. 52

lucidez y su llanto, sus únicas amas: su confesión y testamento. Luego el punto final [...] Así cierra su destino. Apenas unos días después... se suicida durante una interminable madrugada de agosto...”¹²⁶

Con el punto final después del último verso, el poeta cordobés le pone un nudo al círculo de la existencia, asesina a su poesía y después se da muerte a sí mismo. Así termina su labor y cierra su destino, o su condena que es la escritura, el arte, ese es el sabor (el sabor dulce-amargo-oscuro de la existencia) que destila la Nigredo, ese es el fruto que de lo eterno es dueño, ése es el propio sentido que de embriaga a Jorge Volpi, y que lo obliga a repetir el mismo rito espiritual e intelectual de su doble, pues como bien ha dicho “Eloy”, no se pueden experimentar los pensamientos ajenos si no es repitiéndolos, es decir, el escritor del crack sigue o mimetiza el modelo divino, los gestos ejemplares y paradigmáticos de Jorge Cuesta –viéndolo como un dios creador- para llevar a cabo su propio rito de transformación, que consiste, como escribiría Santo Tomás de Aquino, en “hacerse tan parecido a Dios (Cuesta) como posible sea (haec hominis et perfectio, similitudo Dei)”. Sí, convertirse en una “realidad creadora” (Dios) para poder inventar un universo, una novela que fungiera como la imagen especular que proyectara el fondo oscuro y aterrado de su alma, un espejo que lo multiplicara e inmortalizara, porque como he dicho, la actividad artística es una metáfora de la sexualidad, de la generación de la vida, la fórmula más eficaz de trascender en el tiempo sin romper el ciclo de la naturaleza.

Solamente comiendo del mismo fruto –el arte- que engulló Cuesta, Volpi puede probar con la lengua blanda y gruesa, el gusto extraño y sabio del sabor del lenguaje. Solamente mirándose en el mismo espejo –la escritura- en el que se reflejó Cuesta puede repetir su vida y mirar a través de sus ojos, como si fueran un catalejo, y hurgar en la nerviosa raíz de su ser y al hacerlo sufre una escisión porque se encuentra multiplicado en los propicios ecos del “otro”, es decir, sufre una hemorragia interna del ser, una “ontorragia”, como diría Jean Paul Sartre, pues derrama su existencia (universo) sobre la (él) de Cuesta. Desde el instante en que comienza a padecer dicha ontorragia que ocurre cuando se encuentra con el poeta –ese encuentro sucede cuando escuchó por primera vez la trágica historia del suicido del poeta; cuando comienza a leer su obra e investigar su biografía convirtiéndose en un detective de sombras; cuando escribe el ensayo sobre el

¹²⁶ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 14

Canto a un dios mineral-, o sea, cuando capta su mirada (la seña de la mano) temporalizante que simultáneamente los conecta y asimila, creando así una tercera dimensión, un plano más elevado en donde ambos tienen la posibilidad de reunirse y de ahí viene aquel estribillo que aparece a lo largo de la novela: "...se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces".

Esa dimensión alterna a la que me refiero es la de la ficción narrativa, la de la novela, en donde el tiempo y el espacio-universo se hacen eternos, circulares y en donde Volpi se encuentra consigo mismo, converge con el ser que realmente es y por eso se inventa como "otro", se vuelve azogue, Dios, obra de arte y personaje. Él también sufre un oscurecimiento, una muerte temporal. Hablando en términos alquímicos, Volpi encuentra la negrura y sabe que en esa negrura se oculta la blancura y es preciso que la extraiga, por esa razón, y vuelvo a repetirlo, comienza *A pesar del oscuro silencio* con el caos, ya que el encuentro entre ambos autores se traduce como el casamiento alquímico entre el Mercurio y el azufre, en otras palabras, Volpi (el Azufre) mata a Cuesta (el Mercurio) para que surja la materia más preciosa que obtiene el alquimista, la ceniza o la sal, es decir, "estas dos naturalezas se transmutan recíprocamente y al hacerlo quedan tan estrechamente abrazadas, que nunca podrán separarse, en verdadera armonía forman una cosa inmutable": "Jorge", el protagonista-narrador, es el residuo de la fusión completa de todos los elementos, del Mercurio con el Azufre, de Cuesta con Volpi, de la Poesía con la Narrativa, del *Canto a un dios mineral* con *A pesar del oscuro silencio*.

Esta idea también se puede explicar siguiendo las palabras de Nicolás Flemel, cuando explica la unión del Azufre y el Mercurio comparando las serpientes de Uróboro entrelazados en torno a la vara de Hermes, pues dice que una tiene que matar a la otra y mediante la muerte ambas pasan a otro estado, "una vez metidos en el recipiente interior herméticamente cerrado empiezan a morderse de una manera terrible y por su gran veneno y su furor delirante, desde el momento en que se acometen ya no se sueltan hasta que se matan mutuamente y se ahogan en su propio veneno, al que después de muertas, convertían en agua viva y consistente —el espejo del alquimista, en este caso, el azogue de la escritura— después de que han perdido su primitiva forma natural mediante la descomposición y putrefacción, para tomar una forma nueva, única, más noble y mejor".

De alguna forma la idea del Azufre matando al Mercurio, me remite de nuevo a la figura del *doppelgänger*, es decir, a la imagen del hombre asesinando a su doble (su conciencia, su verdugo, su perseguidor, su lucidez ensombrecida, su propio corazón) y comete a dicho asesinato porque en el momento en que se mira al espejo, ese siniestro y enigmático ser le devela sus miedos, sus debilidades y sus crímenes; le presenta esa oscuridad que no conocía de sí mismo porque estaba oculta, como una suerte de operación alquímica de los sentidos. Esto ocurre en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, en donde Enrique Jekyll prepara una droga para suicidarse y de esa manera arrastrar a la ruina, a la muerte a su “segundo Yo”, el horroroso y amorfo Mister Hyde: “...esta será la última vez que Enrique Jekyll piense con su propio cerebro y vea su imagen reflejada en el espejo, imagen profundamente alterada por el sufrimiento... Ha llegado la hora de mi muerte. Lo que ocurra después, incumbe a otro y no a mí”.

Por otro lado, Edgar Allan Poe, habla del doble en el cuento *William Wilson*, en donde éste personaje al encontrarse con su “otro” Yo –como ocurre en la novela *El doble* de Dostoievski, cuando el personaje Goliadkin I converge con su yo idéntico, a quien el autor nombra, el señor Goliadkin II-, se ve amenazado por su majestuosa sabiduría y por su aparente omnipresencia y omnipotencia, ante la certeza de que ese otro idéntico a él, es un intruso que intenta suplantarlo, es una sombra que lleva pegada al cuerpo y por eso decide asesinarlo, sin saber que al hacerlo se aniquila a sí mismo:

“Has vencido y yo sucumbo. Pero de aquí en adelante tú también has muerto; ¡has muerto para el Mundo, para el Cielo y para la Esperanza! En mi existía tú, y mira en mi muerte, por esta imagen que es la tuya, cuán enteramente te has asesinado a ti mismo...”.

Esto también sucede en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la novela de Miguel de Cervantes Saavedra, en donde la otredad del personaje principal radica en la bifurcación de su personalidad, en la ruptura existente entre razón y locura, realidad e imaginación, es decir, hay un desdoblamiento: Uno es Alonso Quijano, el lector de novelas de caballerías y a quien la locura de otros (de Feliciano de Silva, de Amadís de Gaula, del Cid Campeador Ruy Díaz de Vivar, Bernardo del Carpio, etc.) termina por contagiarlo; el Otro es el ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, el que “se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en

turbio; y así del poco dormir y del mucho leer se le seco el cerebro de manera que vino a perder el juicio”. Así es, se vuelve loco, lo cual podría interpretarse como una especie de esquizofrenia –una fermentación de los humores negros de la melancolía dentro de su cerebro que son los que provocaron el oscurecimiento de su razón- pues Don Quijote se vuelve un romántico (caballero andante) y se lanza a empresas que rozan en lo absurdo y en lo psicótico; persigue varios idilios platónicos y construye proyectos quiméricos que solamente él considera valiosos.

“Llenósele la fantasía de aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates posibles; y asentóle de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella maquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra cosa más cierta en el mundo”.

Este personaje también termina asesinando a su doble, lo hace de una manera simbólica, sucede cuando la razón regresa de nuevo a poblar su conciencia que anteriormente había sufrido una escisión, entonces es de ese modo como mata a su locura, a su ideal, a su esencia, al Quijote, ese ingenioso héroe que deshacía los agravios, enderezaba los tuertos, enmendaba las sinrazones y satisfacía las deudas no del mundo exterior sino de la existencia de Alonso Quijano, por eso cuando éste se deshace del otro, se mata a sí mismo, a su verdadera naturaleza, al ser que realmente miró reflejado en el espejo, lo cual me hace pensar que él no era el Yo original, sino el Doble, el oscuro hermano gemelo del Quijote y su armadura no era un disfraz sino la verdadera piel que lo cubría, por eso cuando se la quita, muere realmente, desposeído de sí mismo. Aunque es preciso decir que ambos personajes, solamente son un artificio, la mimesis de su creador, son las dos partes de la personalidad dividida (esquizofrénica, pues todo escritor rigurosamente lo es) de Cervantes.

Por su parte, el escritor irlandés, Oscar Wilde, desarrolla esta misma idea en su novela *El retrato de Dorian Gray*, en donde el Doble está representado por una pintura, un retrato del joven y hermoso Dorian Gray, quien ante el miedo a envejecer –sí, es otro delirante cronofóbico como Cuesta- y morir, transmuta su gradual envejecimiento por la juventud retratada en el cuadro, intercambia su realidad por la ficción o la realidad simulada en la pintura, es decir, mientras el Dorian Gray ficticio del cuadro envejece, el

Dorian Gray original permanece intacto en el tiempo. Al final el personaje termina destruyendo su retrato, mata a su doble y al mismo tiempo se asesina a sí mismo:

“Mataría el pasado, y cuando hubiese muerto, sería libre. Mataría aquella monstruosa alma viva... recobraría el sosiego. Cogió el cuchillo y apuñaló el retrato con él”.

La figura de Dorian Gray pintada en el cuadro que conserva congelada la belleza y la juventud, simboliza al alma del artista, es decir, el arte purificado. El artista puede envejecer y morir, pero su obra nunca, ella es el Doble que lo suplanta a lo largo de la eternidad, quien asegura su permanencia en el Universo, aun después de la muerte, de que se halla convertido en polvo de estrellas? Finalmente todos estos ejemplos se resumen con aquella magnífica frase de Rimbaud: “Yo es otro”, sí y ese otro también soy yo, sólo que deformado por el agudo ojo del espíritu.

Es así como cesan las sombras, después de que Volpi-Azufre se encuentra de frente con Cuesta-Mercurio y fusiona su naturaleza iluminada con la naturaleza oscurecida del otro, y entre los escombros del caos se extingue el silencio y surge la palabra, comienza la narración de la novela que está a cargo de “Jorge”, el híbrido, el fruto de la creación que lleva en sus entrañas el germen mixto del árbol que fue mutilado, ese germen que se ofrece a la vista dos porciones similares reproducidas en todos sus órganos, lo que anteriormente era doble en el tiempo renovado lo constituye como individuo; pero un individuo de naturaleza esférica, de naturaleza dual, capaz de ser una y otra cosa al mismo tiempo,. Entonces la luz se hace presente, y de nuevo se abre otra ventana hacia lo desconocido, de esa manera comienza la segunda obra del proceso alquímico.

b) Segunda etapa de la Obra: La Albedo o vasto depósito de breves vidas

Después de que concluye la Obra Negra, el “iniciado” o el alquimista tiene que continuar con la cocción del Azufre y del Mercurio fusionados, es decir, con el “estadio negro” o la ceniza poseedora de un color gris turbio, a fin de limpiar esta materia de cualquier residuo de oscuridad, sombra e impureza que la muerte y posteriormente la putrefacción hayan dejado en el momento de la transmutación, dicha operación continúa realizándose gracias al “fuego artificial” que proporciona el hermetismo del atanor. En la simbología alquímica a

este proceso de purificación, se le conoce como “cortar la cabeza del cuervo”, sí, el cuervo negro que representa la masa ennegrecida y pútrida de la Nigredo y que es cercenada por la aparición de y el dominio de las “águilas” –o sublimaciones- que son las encargadas de teñir la materia gris de color blanco, en ese momento cuando “el cuervo pierde sus plumas”, el Azufre se asimila aún más con el Mercurio y los hedores de la Muerte comienzan a desvanecerse, y a ser suplantados por un aroma agradable, como un exquisito perfume listo para ser disfrutado por los sentidos –quizá sea un preludio de la quitaesencia- que indica la volatilidad, es decir, la sublimación que es un estado de expansión y de elevación de la fuerza psíquica, ocurre cuando el espíritu ha superado sus límites corporales, trascendiendo hacia lo inacabable, disolviéndose con el todo de la Naturaleza. Es así como se anuncia el nacimiento de la “piedra blanca” y la proximidad de la vida, pues dicha piedra es semejante a una semilla con la que de nuevo puede ser fecundada la tierra e iniciar una vez más el proceso existencial. De esta manera comienza la segunda etapa de de la operación alquímica.

El trabajo del alquimista en la “Albedo” o la Etapa Blanca, consiste en exhumar los cadáveres fusionados del Rey (Azufre-Sol) y la reina (Mercurio-Luna) para primero limpiarlos de todas las huellas de la corrosión y después revivirlos bajo otra forma más elaborada y más bella, forma que adquirieron dentro de la tumba-atanor-cuerpo en que estaban contenidos. “El que sepa limpiar y blanquear el alma y elevarla habrá librado al cuerpo de tinieblas, negruras y malos olores... pues éste podrá hacer después que el alma vuelva al cuerpo, ya la hora de su reunión, se manifestaran grandes milagros...”, estas palabras pertenecen a Morieno, en las cuales seguramente se basa Jorge Volpi para llevar a cabo su propia operación alquímica: La eclosión de la escritura, que comienza con la aparición de “Jorge”, el narrador, él es la encarnación del Verbo y como mencioné anteriormente también es el residuo, la ceniza del encuentro entre el autor de la “Generación del crack” y del poeta veracruzano de la generación de los Contemporáneos. Y siendo este personaje la ceniza, su creador tiene que liberarlo de las tinieblas, negruras y malos olores, hasta lograr la sublimación y su completo blanqueamiento, para que su imagen le sirva como un límpido y transparente espejo que lo refleje, por esta razón en este segundo capítulo formula una teoría sobre la creación artística, pero principalmente sobre la creación de la novela, que comparada con la teoría literaria y metafísica de Cuesta,

es la misma, pues ambos autores a pesar de no haber coincidido realmente en tiempo y espacio, poseen la misma idea de la concepción del arte, considerado como un medio para conseguir la “supervivencia” y la inmortalidad, lo cual en el lenguaje alquímico se traduce como llegar al final del Magisterio, al brillo dorado de la Piedra Filosofal, al encuentro con el espejo retrospectivo que delata las horas del insomnio del creador, mutilándose, pedazo a pedazo, para modelar con sus miembros sanguinolentos a su criatura.

Comparo la Etapa Blanca con el paroxismo de la creación artística, porque es en ese instante cuando el artista o escritor, depura su alma, se deshace de la oscuridad, de la sordidez, es decir, de los restos mortuorios que aquejan y ensombrecen su conciencia (de ese compendio de recuerdos, lecturas, ideas, obsesiones, sueños y sentimientos que en otro tiempo lo conformaron) y los vierte (los vomita gracias a la khatarsis que realiza) sobre su Obra literaria (pictórica, escultórica, teatral o cinematográfica, según sea el caso) pero lo hace bajo una forma renovada, hermosa, sublime, que exalta los sentidos cuando captan esa segunda imagen, la especular, la que otorga el otro, la criatura, el doble, el homúnculo. Pero, ¿qué es lo que hace el alquimista (escritor) para azogar un espejo o mejor dicho, para modelar con ceniza y sangre el homúnculo que esté hecho a su imagen y semejanza y de esa manera pueda repetirlo? En el capítulo diez de la Segunda Obra, Jorge Volpi explica el proceso de la creación literaria del *Canto a un dios mineral* haciendo una extraordinaria comparación con el proceso alquímico:

“Solo, Cuesta se enclaustra en su laboratorio. Lo miro hambriento, sin rasurar, marcado por las ojeras de la conciencia [...] Manipula los elementos con cuidado, protege el fuego como si con ello se le fuese la vida, siguiendo sin fallas la cadena de mínimos acontecimientos que conforman su arte. Las metamorfosis celebradas dentro de los recipientes –y en su carne- repiten las recetas universales, los mecanismos primigenios de la creación. Fermentaciones, disoluciones, coagulaciones, se suceden en el calor del horno y de su pluma. Procesos simultáneos: el cielo, la tierra, la Obra, el hombre. También él es el rebis, el rostro que se aventura en el agua adormecida de un espejo. Atónito observa al fin el recipiente y el poema que resume la transmutación”.¹²⁷

En estas palabras, el autor del crack devuelve en prosa, la imagen íntegra de las palabras de Cuesta escritas en verso. Todo esto se traduce como el trasvasamiento de la esencia poética de Jorge Cuesta en el vaso prosístico de Jorge Volpi. En su novela ciñe, roe, horada e imita

¹²⁷ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pág. 89

las formas y el fondo cristalino del *Canto a un dios mineral* y entonces el narrador prosigue:

“El Canto anuncia el triunfo del químico. Sin pensarlo mucho, el poeta toma un mortero y muele los granos escarlatas que han resultado del experimento; les agrega un excipiente y prepara la solución que luego introduce en el hueco de una jeringa. ¿Enzimas? ¿Elixir? ¿La piedra filosofal? [...] Afronta el riesgo: apostar todo en el último acto que es poesía [...] esperar lo eterno. La inmortalidad es estar ahí contemplándose sin poder hacer otra cosa que mirarse. La inmortalidad como un espejo”.¹²⁸

Es muy acertada la imagen que Volpi a través de la voz narrativa de su personaje, nos ofrece de Jorge Cuesta, visto como el acucioso científico enclaustrado en su laboratorio, pues no hay que olvidar que le poeta cordobés era químico de profesión y que a la par de la actividad literaria, realizó un gran número de investigaciones y experimentos con los que deseaba desentrañar el arcano del Creador, es decir, los enigmas de la vida y de la muerte, de lo que ambas sustancias forman cuando se fusionan: La inmortalidad, por eso se obstinó en transformar la materia para que no se destruyera, para que no muriera, entonces es así como crea fórmulas, pociones y elixires que fijen, remocen y aseguren su permanencia en el Universo.

Varios biógrafos de Cuesta, entre ellos Louis Panabiére o Jesús R. Martínez Malo han hecho referencia a la vocación hermética del poeta, ahondando en algunos experimentos sobresalientes que de alguna manera delatan su rigor, su dedicación y su vehemencia por descifrar lo oculto; por ejemplo, se ha dicho que “hizo investigaciones sobre algunos elementos que, combinados con la pintura, facilitarían la conservación de los cuadros, así como logró fabricar una lavanda inglesa y un polvo que permitía darle cuerpo al agua convirtiéndola en una bebida muy parecida al vino”, también preparó un producto que aplicado a ciertos frutos, particularmente en las naranjas, posibilitaría el retraso del proceso natural de maduración y con ello se facilitarían su exportación sin temor a que comenzara a pudrirse; además, “logró producir una sustancia que impedía el envenenamiento con una sustancia sumamente tóxica llamada estricnina”; creó productos que favorecían la oxigenación celular cuya función principal era regenerar la piel; investigó químicamente los principios activos de la marihuana para descubrir posibles

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 89

aplicaciones médicas; estudió y escribió un procedimiento –o manual- para la producción sintética de sustancias enzimáticas; ingería ergotina (sustancia derivada del ácido lisérgico, LSD), cuya estructura molecular modificaba, la remozaba, es decir, la rejuvenecía y dicha sustancia la utilizaba para disipar los fuertes dolores de cabeza que padecía. Finalmente hay quien ha dicho, que había intentado o que realmente había comido carne humana, creyendo encontrar en esa carne muerta el origen de la vida, quizá esta teoría no sea el todo erróneo, pues debo apuntar que en un gran número de casos de pacientes esquizofrénicos, se menciona la necrofilia como una característica de la patología. Tal vez esta idea, le parezca al lector tétrica, cinematográfica o extraída de un periódico de nota roja, pero lo que digo es verdad y no ficción, ya que los esquizofrénicos son seres que se niegan a vivir en la realidad y por consiguiente, perturbar su percepción del tiempo, suprimen el devenir –como Cuesta- y no aceptan los cambios ni las ausencias, es sa la razón por la que guardan, acumulan o coleccionan objetos que probablemente les remiten a una época feliz de su vida y les permiten condensar el pasado para mantenerlo íntegro en el presente; incluso hay quienes guardan o se comen sus excrementos y sus cabellos, creyendo con este ato preservarse a sí mismos, pues eso que su cuerpo ha desechado de alguna forma les pertenece visceralmente y por eso se niega al desprendimiento de todo aquello que él cree que lo constituye.

Quizá por grotesco que parezca, esta no es más una de las tantas absurdas imágenes de la eternidad, así es, el esquizofrénico simula con su extraño comportamiento la postura envolvente de la serpiente (o dragón) de Uróboro que se encuentra enroscada devorándose a sí misma. Esta imagen es la misma que la del hombre inclinado hacia sí mismo, de la que habla Jean Paul Sartre, cuando se refiere al narcisismo. En otros casos, , el enfermo establece un estrecho vínculo con algún familiar que no considere un enemigo –por ejemplo, Vincent Van Gogh con su hermano Teo, Nietzsche con su hermana Elizabeth y por supuesto Cuesta con su hermana Natalia- y es tanta su afección que si el “otro” llegara a morir, el esquizofrénico, quien lo siente como una parte o una extensión de sí mismo –sí, como sus fluidos sanguíneos o las palpitations del corazón, o los dolores de cabeza o las precarias alegrías o deyecciones- decide guardarla, así es, lo hace como si colocara un grupo de insectos en un frasco o clavara con alfileres, frágiles mariposas en una caja de cartón o una serie de fotografías en un álbum. En el libro *El mundo imaginario* de

Eva Syristova, la autora nos ofrece un texto que pretende logar un acercamiento y una asimilación del lector con la mente esquizofrénica, es ahí, donde encontré el caso de Verónica H., una mujer que sufría de psicosis paranoica, cuyo padecimiento se agravó cuando su marido –el único ser querido que le sobrevivía- murió y ante el dolor y la enajenación, ella decide conservar el cadáver, pues en su imaginación distorsionada creía que aún seguía vivo, incluso dormía a su lado, lo acariciaba, lo besaba, le hablaba. Y no se alejaba de su lado, esperando que se despertara en cualquier momento de aquello que ella llamaba “un sueño cataléptico”, pues ella aseguraba que todo el tiempo escuchaba los latidos de su corazón:

“El tejido seguía estando suave. Me encontraba muy a gusto con él, sentía una gran tranquilidad y silencio. Éramos felices casi como antes, como si no hubiese ocurrido nada [...] Con una persona muerta no hubiera podido pasar ni un solo día... Si hubiese estado muerto desde hace tiempo, como usted dice, estaría desintegrado, podrido y maloliente. Pero no he observado nada semejante”.¹²⁹

En el cine también se ha abordado este tema, por supuesto, no hay que olvidar *Psicosis* (1960), la genial obra de Alfred Hitchcock, en donde el director retrata a Norman Bates, un esquizofrénico que conserva el cadáver de su madre y a quien él mismo asesina a pesar de sentir un gran apego por ella, tanto que ni siquiera muerta puede desprenderse de su existencia. De esa manera comienza a cometer una serie de crímenes contra otras mujeres, de quienes conserva sus cadáveres. Hitchcock retoma la idea de un caso real ocurrido en E. U. en los años cuarenta, el personaje fáctico se llamaba Edwin Gein, un esquizofrénico con el perfil que he descrito en líneas atrás; pero existen otros directores que retoman la psicosis de Gein para llevarla a la pantalla, uno de ellos es Tobe Hooper, en la película titulada “La masacre de Texas” (1973) en donde la necrofagia es más evidente que en las otras obras filmicas. Otra versión es la que realizó el director Chuck Parello y cuyo titulo es *Ed Gein* (2000). Finalmente para terminar con estos ejemplos cinematográficos, mencionare una obra más reciente, filmada en el 2006, me refiero a *La otra puerta* (el titulo original es *Naber / Vecinos*), película danesa dirigida por el cineasta noruego Pal Sleutone, en donde la trama gira en torno a un solo personaje, “Jhon”, un gris oficinista que nos remite a los ambiguos y lúgubres personajes kafkianos y a los enrarecidos y claustrofóbicos ambientes que crea Roman Polansky en *Repulsión*, *El inquilino*, incluso en *El pianista*, como en una

¹²⁹ Syristora, Eva, *El mundo imaginario*, pp. 124-126

suerte de *Metamorfosis*, pues este personaje pasa la mayor parte de la película encerrado dentro de su departamento y en el mejor de los casos en los pasillos del edificio donde vive, en realidad, es un moderno y un poco más afectado Gregorio Samsa, encerrado en su propia mente. Los demás personajes que aparecen (dos vecinas que viven en el departamento de al lado) son tan sólo una delirante proyección de su paranoia, excepto su novia Ingrid, quien decide abandonarlo, convirtiéndose en la causa que desencadena su psicosis, entonces como todo buen esquizofrénico, Jhon decide retenerla a su lado y la única forma para lograrlo es asesinandola. La escena final es profundamente ilustrativa, pues el personaje tras una serie de alucinaciones continúa conviviendo y hablando con su amada, a pesar de que el cadáver desnudo y putrefacto de ella yace sobre su cama, él termina recostándose junto a ella, abrazándola y ciñéndola a su cuerpo, como si aún estuviera viva en una de las escenas más inquietantes y oscuras, pero a la vez más conmovedoras del cine psicológico.

¿Acaso la locura de Cuesta y su obsesión por conseguir el don de la ubicuidad, la sabiduría infinita y la inmortalidad provocaron que cometiera canibalismo? Realmente es difícil saber si el poeta cordobés probó carne humana o intentó devolverle la vida a un cadáver por medio de sus experimentos, lo que si es comprobable es que en el instante supremo de la creación se alimentó de miembros corrompidos de recuerdos, girones de sueños y pedazos pútridos y sangrantes de sentimientos que le infectaban la mente como un hervidero de escoria hasta que logró expulsarlos por medio de la escritura, pues esa es la única forma con la que pudo coagular la fluidez del tiempo y el único material quirúrgico con el que pudo diseccionar la realidad y mutilar de un solo tajo –como el cirujano que extirpa con el escálpelo un tumor maligno del cuerpo, todo indicio de vida y movimiento-, ya que cuando se contempla en las aguas transparentes de su poema, comienza su autocanibalismo, sí, como la serpiente alquímica, en una suerte de eterno retorno y de esa manera inmortaliza y resucita no sólo su imagen refleja sino también todo su ser, esa es la eternidad de la que habla Volpi, en la que el creador permanece anquilosado frente (o dentro) de su obra, porque finalmente la Obra de arte, constituye un espejo revelador del Yo interno del escritor, ya que al contemplarse en esa mirada incorruptible que viene desde adentro (*El Canto a un dios mineral* o *A pesar del oscuro silencio*) se reconoce, es por eso que su creación se ha convertido en su imagen y semejanza, es decir, en la metáfora de sí

mismo, en su Doble. Y para ejemplificar esto que digo, transcribo algunas líneas de Nietzsche, escritas en su libro *El crepúsculo de los ídolos*:

“El hombre transforma las cosas hasta que lo reflejan, hasta que se tornan reflejos de su perfección. Esta transformación forzada, esta transformación en lo perfecto es arte. Todo, hasta lo que no existe, se trueca para el hombre en goce de sí. En el arte, el hombre goza de de su persona en cuanto a perfección”.¹³⁰

Cuesta además de buscar la perfección, se obstina en conseguir la eternidad, porque sólo penetrando en ella, asegura la permanencia de su obra (su obra que es su esencia y su ser destilados en la tinta de la pluma y vertidos en el cáliz de la literatura) a través de la trascendencia de las horas, porque sólo en ella puede culminar su trabajo alquímico: Reunir los contrarios, reintegrar el orden roto, el caos, asir lo disperso, fragmentar de nuevo la armonía conciliando opuestos del cielo y de la tierra, y así poder unir las dos orillas del círculo del tiempo, en otras palabras, para él, la eternidad significa la prolongación y la exaltación de la vida por medio de la creación del arte. Por eso su espíritu es el de un visionario, porque su pluma va más allá de lo previsible y es capaz de expresar lo inefable, es esa la razón por la que busca en un cadáver –el suyo- el origen de la vida, es decir, persigue la nostalgia del pasado, de su estado y su forma anterior; pero también de los objetos, los seres, los lugares, las horas, los sentimientos, “los trances, escrúpulos y dudas” que conforman su existencia, por eso guarda su memoria, sus letras y su esencia en la urna de su obra, para preservar su recuerdo, para salvarse de la corrosión, para no desaparecer por completo del universo. Esa es la resurrección que Cuesta buscaba en un cadáver, su objetivo fue trascender un cuerpo (la materia) e inocularle una “vida artificial” y al mismo tiempo representar esa vida en perpetuo movimiento dentro del *Canto* (como si captara un paisaje con una cámara fotográfica instantánea que retrata la misma imagen, es decir, la forma estática de la realidad en diferentes momentos como ocurre en la pintura de Cézanne) considerado como un microcosmos, como un pedazo de vida latiendo en medio de la oscuridad del mar de lo eterno. Ese es el residuo de la ecuación alquímica o como diría Volpi, “la solución se halla en la misma llaga que nos ha lanzado en el tiempo. Es el motivo de que nos encontremos sumidos en esta muerte diaria que la soledad nos hace confundir

¹³⁰ Nietzsche, *op. cit.*

con la vida... la nuestra es degradación constante, putrefacción paulatina, envejecimiento”.

131

De este modo, Volpi en todo momento está consciente del deseo del poeta, sabe que tanto la escritura como el conocimiento científico (alquímico) son elementos que están químicamente enlazados en el cerebro de Cuesta, es por eso que comparte sus ideas y explora a lo largo de su novela, la misma necesidad existencial: La Escritura, que simboliza la completud, es decir, representa la imagen del eterno retorno –esa imagen que obligatoriamente nos remite al *Grafógrafo* de Elizondo- en donde el escritor se desdobra para mirarse furtivamente desde afuera, como si atisbara a otro escritor y no a sí mismo postrado en medio de una habitación tapizada de espejos en donde su reflejo (descompuesto y deformado por la contraposición de las figuras arquetípicas de otros muertos que lo constituyen) se repite interminablemente. Ese reflejo es el mismo al que se refiere Inés Arredondo en su tesis titulada Acercamiento a Jorge Cuesta, en donde considera a la escritura un “espejo creado”, una “naturaleza artificial”, es decir, es el Doble de Cuesta y entonces la autora señala:

“...el espejo lo opone al mundo, y que el espejo, el creado, el que no es naturaleza, tiene tal brillo de todas las armaduras, que todas las máscaras defraudadas. Es decir, que no hay complicidad entre el espejo y la naturaleza que, [...] no “retrata” sino su oposición; y que éste, el copiadore, despoja a las cosas de sus armaduras y a los rostros de sus máscaras, es decir, las deja en una verdad, una desnudez que no es natural, porque no es inocente, sucede ante algo; otro lo ha producido”.¹³²

El “otro” al que se refiere Arredondo es el creador, es decir, el artista convertido en su obra de arte, transformado en su “naturaleza alterna” o dicho de otro modo, Cuesta convertido en el *Canto a un dios mineral* y Volpi en *A pesar del oscuro silencio*, disuelto en “Jorge” su personaje o visto de manera inversa, la criatura transmutada en su creador, al menos durante el tiempo y el espacio narrativos, pues en todo momento el personaje está consciente de que existe un ser supremo que mueve las aguas turbias de su pensamiento y manipula su existencia limitada a ser solamente una ficción y a mantener una vida no natural. Él es el reflejo que proyecta la realidad del espejo que está representado por su creador, como si llevara adentro “otro ser”, la voz esquizofrénica de Jorge Volpi quien le

¹³¹ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pág. 73

¹³² Arredondo, Inés

dicta esas líneas de dolor y de sangre, y le inyecta su “melancolía mimética”, la Panacea o el elixir vitae, para despertarlo del letargo y de esa manera arrojarlo al mundo –como el árbol que tira en el suelo al fruto que maduró en sus ramas o como una madre que expulsa de sus entrañas a su hijo para mostrarle la luz- y entonces como Cristo ante el sepulcro del infausto Lázaro, para resucitarlo le dice: ¡Lázaro, ven fuera!”. Y el que había muerto salió con las manos y los pies atados con vendas y el rostro envuelto en un sudario. El arte –la escritura- es esa vida artificial insuflada a un cadáver hediondo y putrefacto que el artista – el escritor- como el esquizofrénico, conserva a su lado y con el que duerme todas las noches y se despierta por las mañanas, porque son inseparables el uno del otro.

1) La Alquimia de la escritura o porque la novela es un animal esférico

La novela de igual forma que la alquimia, es el arte de las transformaciones del alma, es el “arte regia” que aniquila la materia para salvarla de la corrosión, elevándola a la perfección divina, a la incorruptibilidad. Es en la Albificación o en la Segunda Etapa de la operación, donde el espíritu gracias a la sublimación se purifica y se desprende de toda la materia muerta, con el objetivo de conseguir un nuevo estado, donde el ser tiende a la unidad y a la luz para que sea posible el restablecimiento de la vida humana después de la muerte, es decir, la resurrección.

La escritura es el “curioso artificio” o el elemento que utiliza el escritor –alquimista- para depurar o sublimar los deleznable efluvios de carroña anidados en su mente, por eso, la escritura en la transición entre la eclosión de las ideas y el alumbramiento de las palabras, es desnudez, descomposición, desprendimiento, deyección y vómito. El arte de la creación de un microcosmos –novela- es la vía que persigue el escritor para llegar al final del Magisterio, su deseo es que la vida venza a la muerte, que el extracto purificado e su alma consiga la inmortalidad, esa era la panacea que pretendía encontrar Cuesta al esbozar las estrofas del *Canto*, su intención era “sustraerse al designio que todo lo hiera, que todo lo desdora y todo lo consume”; salirse del tiempo para hacer caber un instante dentro de otro y de esa manera dilatar las sensaciones, los sentimientos, el placer –lograr un orgasmo eterno- y someterlo a múltiples transformaciones en un flujo por encima de los días, es por

eso que Volpi decide continuar la labor alquímica-poética –su idea del mundo- de Cuesta, resucitándolo a él y a su obra, y al mismo tiempo se resucita a sí mismo, a ese “otro yo” que ha sido en diferentes momentos de su vida, lo hace a través de su personaje, quien se erige como el demiurgo reparador del caos, el conciliador de los opuestos:

“...he decidido elegirme como el reparador de Su Obra en Su Artesano. La misión no ha sido completada, pero en cuanto la lleve a su fin se habrá establecido el orden roto; encontraré la serenidad, la contemplación, el equilibrio”.¹³³

“Jorge” el personaje-narrador es el “resucitado”, es la ceniza o los residuos de la memoria de los cadáveres de Jorge Volpi y Jorge Cuesta, o dicho de otro modo, es el resultado de la conjunción de las dos fuerzas psíquicas masculina y femenina cuya muerte conjunta posibilita la transmutación del ser en una nueva identidad, en un cuerpo transfigurado, es decir, en la operación alquímica, el Mercurio y el azufre se funden y mueren para crear una entidad nueva que se convierte en un “hombre despierto”, porque “propiedad es de las cosas de aquí resucitarse y hacerse grandes vigilantes de los que aún están vivos y de los que aún están muertos”, dice Heráclito. Esta idea del resurgimiento de la materia, es una alegoría de la iluminación y glorificación de Cristo, cuando después del tercer día de haber sido sacrificado y muerto en la cruz, resucitó de los muertos, a esto se refiere el apóstol San Pablo en su Epístola a los Corintios:

“Mas ahora Cristo ha resucitado; primicia de los que durmieron es hecho. Porque cuanto la muerte entró por un hombre, también por un hombre la resurrección de los muertos [...] Pero dirá alguno: ¿Cómo resucitarán los muertos? ¿Con qué cuerpo vendrán? [...] lo que siembras no se vivifica si no muere antes y lo que siembras no es el cuerpo que ha de salir, sino el grano desnudo, ya sea de trigo o de otro grano [...] Así también es la resurrección de los muertos. Se siembra en corrupción, se resucitará en incorrupción [...] Se siembra en cuerpo animal, resucitará cuerpo espiritual [...] he aquí, os digo, un misterio: No todos dormiremos, pero todos seremos transformados, en un abrir y cerrar de ojos, a la final trompeta; porque se tocará la trompeta y los muertos serán resucitados incorruptibles y nosotros seremos transformados. Porque es necesario que esto corruptible se vista de incorrupción, y esto mortal se haya vestido de inmortalidad, entonces se cumplirá la palabra que está escrita: Sorbida es la muerte en Victoria. ¿Dónde está, oh muerte, tu aguijón? ¿Dónde, oh sepulcro, tu gloria?”.

¹³³ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pp. 75-76

Por su parte, el francés Jacques Nuysement, en un texto escrito en el s. XVII, hace una simbiosis de la resurrección del “Rey alquímico” con la resurrección de Cristo:

“Este monarca, liberado de la tumba, conquistador de las divinidades paganas, donante de una dignidad noble para los pobres, benefactor de los avaros, Él, que ha permanecido uno mientras llenaba el Universo con su poder, Él, que escondido bajo alguna apariencia esbelta, sin embargo, es consustancial con la Divinidad; Él, que ha resurgido, Fénix que muere, Grano, Él, que alimenta, Pelicano, con su sangre a sus hijos espirituales; Él nacido salamandra, del fuego del Espíritu, lo recibe y se refresca... ¿no es Jesucristo este monarca? Pero este monarca, también, que ha venido de la matriz del cristal, a pesar de los efectos nocivos de la putrefacción y las dificultades del arte de la alquimia, está dotado del poder de convertir todos los metales menores en oro, y el vulgar cristal en Diamante. Ha nacido de una de las materias más comunes, es rojo y renace eternamente como el Fénix, se pudre; como el grano que se reproducirá a sí mismo, se regenera de su propia vida; como el pelicano, de la materia muerta, viviente; como la salamandra, como los distintos fuegos que continúan la cocción ordenada del huevo filosófico, es una quitaesencia trinitaria... Este monarca, que realiza Su trabajo de aurificación pacíficamente en las entrañas de la tierra, ¿no es el de la Piedra Filosofal?”¹³⁴

En el arte hermético, al “resucitado” o al “hombre despierto” también se le llama el “Rebis” (*res bis*, que significa “cosa doble”) o el andrógino alquímico, significa la materia única y perfecta de la Gran Obra, capaz de disolver, mortificar y destruir los cuerpos, de disociarlos, de separar sus partes puras, de unirlos a los espíritus y de generar así nuevos seres metálicos distintos a sus “antecesores”, es decir, dentro de la novela, “Jorge” el personaje-narrador representa, como he dicho, la encarnación del Verbo –“En el principio era el Verbo, y frente a Dios era el Verbo, y el Verbo era Dios. Él estaba frente a Dios al principio. Por él se hizo todo y nada llegó a ser sin Él [...] Y el Verbo se hizo carne...”-Él es el portador de la voz y la sabiduría del creador, él es el lenguaje –la novela- que se multiplica por sí misma generando nuevos seres distintos –personajes y paradójicamente idénticos a sus antecesores: Cuesta y Volpi-. En términos alquímicos, Juan Eslava Galán en la introducción de su libro *Cinco tratados españoles de alquimia*, explica que el símbolo primordial que representa la culminación de la Obra hermética

“es el andrógino en el que la mitad izquierda es masculina y la mitad derecha femenina. Cada mitad suele estar asociada al símbolo correspondiente, Sol o Luna. El mito hermético habla del Rey-Sol que ha de perecer

¹³⁴ Jacques Nuysement, *apud*, Santiago Sebastián *Alquimia y Emblemática, La fuga de Atalanate de Michele Maier*, pp. XVI-XVII

y resucitar después de reconocer los dominios de los siete planetas hasta ascender el león rojo o piedra filosofal”.¹³⁵

Y Alberto el Grande en su texto titulado *Compositum de compositis* (el compuesto de los compuestos), señala que el nacimiento del andrógino ocurre cuando el iniciado (novelista) ha despojado a la materia de todas sus impurezas para producir

“la verdadera conjunción de los elementos, porque el agua se ha unido a la tierra y el aire al fuego. Es la unión del hombre y la mujer, del macho y de la hembra, del oro y de la plata, del azufre seco y del agua celeste impura. También ha habido resurrección de los cuerpos muertos. Por eso ha dicho el filósofo: <<Que aquellos que no saben matar y resucitar, abandonen el arte>> y en otro sitio: <<Aquellos que saben matar y resucitar sacaran provecho de nuestra ciencia. Aquel que sepa hacer esas cosas será el príncipe del Arte>>”.¹³⁶

Pero para ahondar más en este tema, debo remitirme hacia la antigüedad, en cuyo tiempo la androginia era considerada sólo como una operación ritual, llevada a cabo por medio del disfraz intersexual y únicamente durante el tiempo y en el espacio sagrado correspondiente al Carnaval, es decir, la androginia era ritual y se manifestaba por el intercambio de ropas, en donde los hombres se disfrazaban de mujeres y las mujeres adquirían formas fálicas, hacían esto con el fin de conjurar el mal de ojo, asegurando de esa manera la salud y aumentando la fecundidad, ya que se tenía la creencia de que en este acto cada uno de los sexos obtenía como beneficio los poderes del otro. Aunque también es cierto que los griegos y latinos llamaban *andrógino* al ser que presentaba indicios de hermafroditismo, o dicho de otro modo, en estos individuos coexistían anatómica y fisiológicamente los dos sexos, es por esa razón que eran considerados una deformidad o una aberración de la naturaleza y por lo mismo mucho de ellos fueron abandonados, ahogados o quemados por sus propios padres, cuando consideraban que su sexo era dudoso, pues presentaban signos concretos que delataban dicha anormalidad.

Más tarde, el andrógino (el bisexual o hermafrodita) no sólo era el ser que inspiraba horror, sino que su figura que conjugaba ambos sexos se convirtió en un arquetipo del poder, de la sabiduría, de la totalidad y por lo consiguiente de la perfección que significa un estado sumamente elevado de la naturaleza y de lo divino; la unión de todos los elementos en un solo instante como ocurre en un orgasmo producido en la fusión del hombre y la

¹³⁵ Eslava Galán, Juan, *Cinco tratados españoles de alquimia*, Madrid, Tecno, 1987. pág. 45

¹³⁶ Hermes Trismegisto, *apud*, Alberto el Grande, pág. 39

mujer, cuando ambos se dan la muerte uno al otro, anulando su condición anterior, para propiciar el nacimiento de otro ser, de otra conciencia y de otra realidad. De ahí viene la idea del amor erótico –el mito andrógino- que propone Platón en el Simposio del *Banquete o de la Erótica*, a través de a voz de Aristófanes:

“En otro tiempo la Naturaleza humana era muy diferente de lo que es hoy. Primero había tres clases de hombres; los dos sexos que hoy existen, y uno tercero compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular, y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino [...] En segundo lugar, todos los hombres tenían formas redondas, la espalda y los costados colocados en círculo, cuatro brazos, cuatro piernas, dos fisonomías, unidas a un cuello circular y perfectamente semejantes, una sola cabeza que reunía estos dos semblantes opuestos entre sí, dos orejas, dos órganos e la generación y todo lo demás en esta misma proporción”.¹³⁷

Aristófanes prosigue su explicación, relatando que estos seres al creerse superiores a otras criaturas, por poseer cuerpos esféricos, robustos y vigorosos, osaron rebelarse contra los dioses, por eso Zeus decidió partirlos a la mitad para hacerlos débiles, disminuyendo sus fuerzas a causa de la disociación y prosigue:

“...el dios (Zeus) hizo la separación [...] En seguida mando a Apolo que curase las heridas y colocase el semblante y la mitad del cielo de donde se había hecho la separación, a fin de que la vista de este castigo los hiciese más modestos. Apolo puso el semblante del lado indicado, y reuniendo los cortes de la piel de lo que hoy se llama el vientre, los cosió a manera de una bolsa que se cierra, no dejando más que una abertura en el centro que se llama ombligo. En cuanto a los otros pliegues, que eran numerosos, los pulió, y arregló el pecho con un instrumento semejante a aquel del que se sirven los zapateros para suavizar la piel de los zapatos sobre la horma, y sólo dejó algunos pliegues en recuerdo del antiguo castigo. Hecha esta división, cada mitad hacía esfuerzos por encontrar la otra mitad de que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas del deseo de entrar en su antigua unidad de perfección. Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre que ha sido separada de su todo como se divide una hoja en dos. Estas mitades siempre buscan sus mitades”.¹³⁸

Años después, Publio Ovidio Nasón en *Las metamorfosis* explica la androginia en los personajes de Tiresias y Hermafrodita, quienes tras padecer una fantástica metamorfosis adquieren el privilegio -o el horror- de reunir ambos sexos en el mismo cuerpo. La primera transformación es narrada por el poeta latino de la siguiente forma:

¹³⁷ Platón, *Diálogos*, pág. 362

¹³⁸ *Ibidem*, pág. 363

“...el sabio Tiresias, que había gustado del amor bajo los dos sexos. ¿Bajo los dos sexos? Sí, porque caminando un día por un bosque vio dos serpientes acopladas; dióles con un bastón y ¡oh, cosa admirable, se convirtió él, ahí mismo, en mujer! Siete años después vio las mismas serpientes acopladas y pensó: <<Si a quien os hiere daís contrario sexo...>>. Volviólas a tocar con el bastón y quedo al punto transformada en varón”.¹³⁹

El segundo caso de andrógina es que corresponde a Hermafrodita:

“Las ninfas del monte Ida criaron a un niño nacido de Venus y Mercurio; niño que reunía en sí las gracias y belleza de su madre y los ardides y talentos de su padre. Fue llamado Hermafrodita, nombre compuesto del de su padre: Hermes, o Mercurio, y del de su madre: Afrodita o Venus. Cuando llegó a la edad de quince años visitó las ciudades Licia y los pueblos de Coria; y aquí encontró una fontana deliciosa de transparentes aguas. Creyéndose solo, se paseó alrededor de ella; después metió los pies, y la frescura que experimentó fue alicientes para desear un baño por entero. Una ninfa –Salmacis– tenía su aposento allí, enamorada de Hermafrodita y viéndolo desnudo, loca de pasión, se arrojó al estanquillo con ánimo de ser poseída [...] se abrazó al hijo de Venus, que permanecía indiferente. Inútilmente le exigió la ninfa –con besos, caricias y posturas– el acto de infinita pasión [...] ¡Oh dioses! –prorrumpió la hembra ardiente– << ¡Haced que jamás nada ni nadie me pueda separar de él!>>. Debieronla escuchar los poderes celestes, que, poco a poco, los dos cuerpos entrelazados se fueran confundiendo en uno solo. Una única cara, entre femenina y viril. Un único terso de pechos pequeños pero enhiestos. Un sólo ser que no dejaba de ser la suma en la que los sumandos se apreciaban claramente: los sexos”.¹⁴⁰

En la actualidad, muchos autores han hecho hincapié acerca de este mito, por ejemplo el psicólogo Carl Gustav Jung lo retoma como arquetipo para formular sus teorías psicoanalíticas acerca de la escisión de la mente, pues para el todos los seres humanos somos poseedores de una naturaleza doble, es decir, a todos nos persigue una sombra (la *syzygio*, que en griego significa el par o la pareja) un alter ego o el doble (el “oscuro otro yo o el oscuro hermano gemelo) con el afán de emparejarse con el “otro”, con la mitad perdida. A esos dos fragmentos separados, Jung los llama el *anima* y el *animus*, y significan las características sexuales contrapuestas en la mente femenina y masculina, dicho de otro modo, el *anima* designa aspectos femeninos (la mujer interior) en la psique masculina y el *animus*, designa los aspectos masculinos (el hombre interior) en la psique femenina, la conjunción de ambos elementos, forma simbólicamente la figura esférica del andrógino, es decir, dicha fusión conduce al equilibrio y la plenitud de un Yo completo que reúne

¹³⁹ Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, pág. 60

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 73-74

psíquicamente las dos mitades del espejo roto: El consciente y el inconsciente. A este encuentro del ser consigo mismo, con su alter ego, Jung lo llama el principio de individuación o la integración de los opuestos –*coincidentia oppositorum, complexio oppositorum, mysterium coniunctionis*- que explica o esclarece de alguna manera el misterio de la dualidad humana. Entonces el psicólogo explica:

”...el ser primigenio de doble sexo se va convirtiendo en símbolo de la unidad de la personalidad del sí-mismo, en el cual cae el conflicto de los opuestos. Ese ser primigenio que fue desde el principio una proyección de la totalidad inconsciente, se convierte así en meta lejana de la autorrealización del ser humano: la totalidad humana [...] en una fusión de la personalidad consciente e inconsciente. Lo mismo que cada individuo tiene su origen en genes masculinos y femeninos, y cada sexo viene determinado por la prevalencia de los correspondientes genes, así también en la psique del hombre sólo tiene signo masculino la consciencia, y lo inconsciente, en cambio, tiene calidad femenina”.¹⁴¹

Por su parte, Mircea Eliade hace mención de los trabajos del psicólogo suizo en su libro *Mefistófeles y el andrógino* y a su vez desarrolla su propio concepto, pues él concibe al andrógino como un ser total, un ser perfecto que no sólo “implica la acumulación de órganos anatómicos sino que reúne la totalidad de las potencias mágico-religiosas solidarias de ambos sexos”, es decir, el hombre y la mujer se unen sexualmente para integrar la imagen humana de la completud, la imagen divina primigenia, es una alegoría de la unidad absoluta de todos los elementos y la restauración del cosmos. Por eso el instante del encuentro erótico es la reminiscencia del estado paradisiaco en el que se encontraba el hombre, una manifestación de la existencia y por lo mismo, una búsqueda insaciable de permanecer intacto en el tiempo de conseguir la inmortalidad. Por esa razón, “Jorge”, protagonista-narrador de la novela le hace una pregunta inquietante a Alma, a quien él, quizá erróneamente, considera su mitad perdida o su doble amoroso:

“¿Cuál es la verdadera diferencia entre un hombre y una mujer? [...] ¿Qué nos hace tan diferentes a ti y a mí? ¿La genética, la naturaleza nada más? [...] ¿Qué pasaría si tu cuerpo se volviera de hombre o el mío de mujer? [...] Quiero saber que sucedería si nuestros organismos se modificaran, si de repente tuviésemos el sexo contrario o sí [...] Imagínate... con los dos sexos el placer sería inmenso. Llenar y ser llenado, yo en tu

¹⁴¹ Jung, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, pág. 294

cuerpo y tú en el mío [...] Cuesta creía que en algo así encontraría la perfección, la inmortalidad... Un orgasmo eterno, interminable...”.¹⁴²

Esta idea es la misma a la que se refiere Nietzsche cuando habla del erotismo como una suerte de eterno retorno, de resurrección:

“Persigo en mis sueños su desnuda belleza como un fragmento del paraíso perdido que llega a ser total, completo y cósmico en el acto del amor apasionado [...] los ritos de la orgía de la pasión erótica hacen desaparecer la contradicción del macho y de la hembra, de la mente y de la emoción del sentido y la sensibilidad de lo superior y lo inferior, del cielo y la tierra, fusionado todo ello en la función orgánica de Boehm, como en la fuga de Bach o una sinfonía de Beethoven, las energías positivas y negativas del alma [...] el <<interior>> que penetra en lo <<externo>> dentro de lo <<interno>>, siguiendo el ritmo erótico, la tensión polar del macho y la hembra [...] Mi amor por Lou me polarizó hacia fuerzas cósmicas invisibles, yo, la periferia, me convertí en el <<centro>>, mi caos se transformó en una danzarina estrella. Ahora estoy despolarizado, impersonalizado, anulado. ¿Y muerto? ¿Muerto? ¡No, resurrección! ¡Soy Dionisio!”.¹⁴³

Como afirma Nietzsche, el amor y el erotismo se funden en una sola llama de éxtasis y de deleite para que el ser se mantenga aferrado a lo humano y a lo superhumano, para de esa manera poder entrelazar de nuevo, en la trama y el urdimbre del “yo” y el “tú”, la paradójica unión de los contrarios hasta conseguir la figura primigenia, andrógina y milagrosa del resucitado. El erotismo es resurrección porque como afirma Octavio Paz en *La llama doble*, es dador de muerte y de vida, y a su vez, es una metáfora del mito platónico de la androginia, en donde el hombre y la mujer -los polos opuestos o las caras contrarias de la esfera escindida- se buscan instintiva e incesantemente para culminar en el instante de la explosión vital originada por el “abrazo erótico” que los unifique en un solo y único esplendor –“En la circunferencia del círculo principio y fin son uno”, dice Heráclito- que los haga sumergirse en las aguas del Leteo para que al salir de aquella mágica fuente (saciados de la sed de otredad) ya no sean los mismos que eran antes del encuentro, sino que se descubran “transmutados en otros:

”Para explicar el misterio de la atracción universal que unos sienten hacia otros, acude al mito del andrógino original. Antes, había tres sexos: el masculino, el femenino y el andrógino, compuesto por seres dobles. Estos últimos eran fuertes, inteligentes y amenazaban a los dioses. Para someterlos, Zeus decidió dividirlos. Desde entonces las mitades separadas andan en busca de su mitad complementaria. El mito del andrógino no sólo es

¹⁴² Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pp. 69, 72-73

¹⁴³ Nietzsche, Friedrich, *Obras inmortales*, pp. 383-385

profundo sino que despierta en nosotros resonancias también profundas. Somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de <<completud>>. Sin el otro o la otra no seré yo mismo. Este mito y el de Eva que nace de la costilla de Adán son metáforas poéticas que, sin explicar realmente nada, dicen todo lo que hay que decir sobre el amor”.¹⁴⁴

Otro autor que basa su obra en el tema del Doble o del andrógino es Julio Cortázar, quien también realiza una espléndida explicación del mito platónico en una entrevista otorgada a Ernesto González Bermejo y que aparece en el libro *Conversaciones con Cortázar* y entonces el escritor argentino dice:

”Parecía que el hombre no se acepta como una unidad sino que, de alguna manera, tiene el sentimiento de que simultáneamente podría estar proyectado en otra entidad que él conoce o no conoce pero existe. Me pregunto -poniéndome a inventar un poco- si aquellas fantasías de Platón sobre los sexos no tienen también un poco que ver con esto. Platón se preguntaba por qué hay hombres y mujeres y sostenía que, originalmente había uno solo y que era el andrógino, que luego se dividió en dos. El amor sería, simplemente, la nostalgia que tenemos de volver al andrógino. Cuando buscamos a una mujer estamos buscando a nuestro doble, queremos completar la figura original”.¹⁴⁵

Por su parte el propio Jorge Volpi, hace mención de dicho mito, no en la novela que he venido analizando hasta el momento sino en *Sanar tu piel amarga*, en donde explica el concepto del amor, utilizando la figura y la división del andrógino como el emblema que lo representaba:

“...existe una vieja idea platónica que dice que, en el principio de los tiempos, había seres perfectos y felices que poseían el sexo masculino y femenino en un solo cuerpo. Un buen día, estos seres y un dios cruel los dividió en dos mitades, permanentemente condenados a perseguirse sin éxito. Desde entonces padecemos la infelicidad, nos sentimos rotos, pedazos separados con una ansia irrefrenable de unificación. Aunque esta sólo sea una metáfora, cada uno de nosotros [...] mitad imperfecta, posee en algún lugar un complemento, un alma gemela capaz de hacer que esa felicidad primigenia se restaure. Pero, ¿cómo saber dónde se halla esa alma gemela? ¿Cómo encontrarla si está a miles de kilómetros indiferente a su destino?”.¹⁴⁶

El amor, la vida, el erotismo y el arte –la escritura- son la misma imperfección porque todos son elementos poseedores de una insaciable sed de otredad, una ansia irrefrenable de completud, de continua transformación, de fecundidad, ya que todos van en busca de su

¹⁴⁴ Paz, Octavio, *La llama doble*, pág. 41

¹⁴⁵ González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, pp. 34-35

¹⁴⁶ Volpi, Jorge, *Sanar tu piel amarga*, pág. 35

contrario para poder estar completos, lo que significa restaurar la imagen primigenia del ser andrógino que es símbolo del tiempo roto en fragmentos de eternidad, es decir, todos tienden hacia la permanencia, hacia la evolución y conservación de la especie humana, están guiados hacia la inmortalidad. Pero, ¿acaso realmente “Jorge” encuentra el amor con la presencia de Alma su “mitad imperfecta”, la que puede devolverle esa felicidad primigenia y la certeza y sensación de inmortalidad? ¿Acaso no es cierto que el propio Cuesta creyó encontrar en Lupe Marín, a su verdadero complemento, esa otra parte desprendida de si mismo que lo salvaría de la muerte diaria, de la condena de la putrefacción y el olvido después de soslayar cualquier posibilidad de reflejarse en su hermana Natalia Cuesta? No, la realidad fue otra, porque como sostiene el narrador –autor– desde el inicio de la novela, el amor está condenado a la corrosión, al fracaso, ya que el “abrazo erótico” dura apenas unos instantes y los dos seres que creían haberse unido prodigiosamente tienen que sufrir de nuevo una ruptura, el dolor inmenso de la separación, dejando cada uno, una huella o una herida en el cuerpo y en el alma del “otro”, lo cual provoca un vacío, una ausencia y una despersonalización, por eso tanto Jorge Volpi como el poeta cordobés encuentran en el arte la única fórmula eficaz para conseguir la belleza y la perfección, es así como crean a su “doble artificial” (su obra) y se fusionan con ella para imitar la eclosión del rebis alquímico:

“...lo importante es la visión del poeta, completamente lúcida e incluso sólo achacable a un estado de conciencia de suprema claridad. Cuesta estaba convencido de que reintegrando la doble condición sexual el hombre podría escaparse del tiempo hacia la inmortalidad”.¹⁴⁷

Es cierto que Cuesta sabía que para alcanzar la perfección –la androginia– y la inmortalidad, primero era necesario morir para después resucitar limpio, sin las llagas del recuerdo, por eso todo escritor antes de comenzar a darle aliento de vida a su obra, se sumerge en las aguas de Leteo, en el río que infunde el olvido y lava las impurezas, para salir transformado en “otro”, en el andrógino que reencarna en el lenguaje, en la escritura que como el dragón o la serpiente de Uroboros es símbolo del Eterno Retorno, de la resurrección y de la inmortalidad, por eso el alquimista –de igual forma que el narrador– antes de comenzar la segunda Obra tiene que cortar la cabeza al cuervo negro, a la serpiente, pues como explica Eliade:

¹⁴⁷ *Ídem, A pesar del oscuro silencio*, pág. 81

“...la serpiente simboliza el caos, lo amorfo, lo no manifiesto. Decapitarla equivale a un acto de creación, el tránsito de lo virtual y lo amorfo a lo formal. Recuérdese que fue del cuerpo de un monstruo marino primordial, Tiamat, de lo que el Marduk formó el mundo. Esta victoria se reiteraba simbólicamente cada año, ya que cada año se renovaba el mundo. Pero el acto ejemplar de la victoria divina se repetía igualmente con motivo de toda construcción, pues toda nueva construcción reproducía la creación del mundo”.¹⁴⁸

De acuerdo con las ideas de Eliade, para comenzar con la construcción de su novela, Jorge Volpi imitó el sacrificio primordial para darle origen al mundo que consiste en la “inmolación” sangrienta de un ser primordial –en este caso, el sacrificio corresponde al suicido de Cuesta-, o un Dios o un gigante, pues de su desmembramiento nacen las regiones cósmicas. Dicho de otro modo, el novelista reúne los pliegues del andrógino (las dos partes de la escritura: la realidad y la ficción, Él y Cuesta, el lector y la novela) y modela su creación, uniéndolo quirúrgicamente los miembros mutilados del creador (Él mismo, Cristo, Dionisos) que como el lenguaje es el Gran Todo fragmentado, el cual por medio de la estructuración (escritura) de la novela ordena el caos cósmico y esa masa amorfa, imperfecta, se unifica, el cuerpo desmembrado se reconstruye y se redime: “Mi vida ya no tiene otro sentido que probar este camino. No sé a dónde me lleve, ni siquiera me importa, pero es el mío. Es lo único que me queda para salvarme”¹⁴⁹, dice “Jorge”, el narrador y Eloy (Urroz) quien no sólo funge como amigo de este personaje, sino que también representa una especie de *alter ego* o semiinconsciencia –una voz esquizofrénica que no hace otra cosa más que escuchar, analizar e interrogar sus actos como si este personaje fuera un espejo o un recipiente donde “Jorge” vierte sus delirios, angustias y horrores, por eso Eloy le pregunta: “¿Salvarlo? ¿De qué?”.¹⁵⁰ Sí, “Jorge” –como Cuesta– necesita salvarse del absurdo, del vacío, del silencio y del olvido que causa la muerte y la única vía que tiene que seguir para lograrlo es la de la creación artificial de un microcosmos:

“Al fin una nube ocultó el sol por unos momentos. El tiempo se detenía, se había abierto una grieta en el mundo y yo me despeñaba en el centro”.¹⁵¹

¹⁴⁸ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, pág. 45

¹⁴⁹ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pág. 95

¹⁵⁰ *Ibidem*

¹⁵¹ *Ibidem*

La imagen que nos ofrece el narrador de “la nube ocultando el sol”, simboliza el ennegrecimiento, la oscuridad y la putrefacción que caracterizan a la muerte; en ese instante en que las antípodas se nulifican, los extremos se neutralizan, el mercurio y el azufre se funden, el sol y la luna se eclipsan y el hombre y la mujer se encuentran en el “abrazo erótico” que los unifica; pero como apunta el personaje, esa transición dura tan sólo unos momentos, lo suficiente para que el tiempo se coagule como se detiene el fluir de la sangre en las venas de un cadáver y para que la maquinaria de la vida –como un reloj automático-, vuelva a funcionar en medio del milagro de la resurrección, por eso se abre una grieta, como una cruenta herida en el centro del mundo –cuerpo-, pues es ahí donde comienza toda creación:

“Un universo toma origen de su centro –dice Eliade- se extiende como un punto central que es como el ombligo. Así es, según el Rig Veda (X, 149), como nace y se desarrolla el universo: a partir de un núcleo, de un punto central. La tradición judía es todavía más explícita: El Santísimo ha creado el mundo como un embrión. Así como el embrión crece a partir del ombligo, y de ahí se ha extendido en todas direcciones. [...] el centro es precisamente el lugar en el que se efectúa una ruptura de nivel, donde el espacio se hace sagrado, real, por excelencia. Una creación implica sobreabundancia de realidad; dicho de otro modo: la irrupción de lo sagrado en el mundo”.¹⁵²

La “grieta” por la que despeña “Jorge” es esa ruptura de nivel de la que habla Eliade. Esa “grieta” representa la irrupción de lo sagrado, de lo divino en la realidad, esa es la apertura de la lápida del Resucitado –de lo “otro”, del arte- que el creador ha convertido en un animal esférico: La novela, pues como apunta Borges:

“La esfera es más uniforme de los cuerpos sólidos, ya que todos los puntos de la superficie equidistan del centro. Por eso y por su facultad de girar alrededor del eje sin cambio de lugar y exceder sus límites, platón (Timeo, 33) aprobó la Decisión del Demiurgo, que dio forma esférica al mundo. Juzgó que el mundo es un ser vivo y en las Leyes (898) afirmó que los planetas y las estrellas también lo son. Dotó así, de vastos Animales esféricos a la zoología fantástica [...] Más de quinientos años después, en Alejandría, Orígenes enseñó que los bienaventurados resucitaran en forma de esferas y entraran rodando en la eternidad”.¹⁵³

Dicho de otro modo, puedo afirmar que toda novela es un *animal esférico* porque es un ser bisexuado, bipolar o andrógino ya que su estructura es una compenetración de tiempo y espacio, en donde además se entrelaza la ambivalencia de lo real y de lo imaginario

¹⁵² Eliade, Mircea, *op. cit.*, pág. 18

¹⁵³ Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, pág. 579

provocando con esta conjunción que sea el más uniforme y completos de los cuerpos literarios, pues es bien sabido que los demás géneros –poesía, cuento, ensayo, epístola, teatro, crónica, artículo periodístico, etc.- equidistan de su centro y que en cualquier instante alguno de estos elementos o incluso todos pueden encarnarse en su esqueleto. Por eso y por su facultad de girar alrededor del eje sin cambiar de lugar y exceder sus límites, porque es necesario darle forma justa a las pasiones, Jorge Volpi, el demiurgo implacable dio forma esférica a su novela –mundo- *A pesar del oscuro silencio*.

El escritor del crack considera que la novela es un ser vivo, un animal que habita en los confines de la zoología fantástica de la creación literaria y por eso su proceso de escritura es una metáfora de la creación divina de Dios; del crecimiento de un feto dentro del vientre materno y de la cocción del huevo filosófico llevada a cabo en la disciplina hermética: “El cuerpo será cocido hasta que se vuelva brillante como lo ojos de los pescados y entonces la piedra (la escritura o el verbo encarnado) se coagulara en la circunferencia (en la totalidad de la novela)”. Así es, *A pesar del oscuro silencio*, es ese homúnculo que dentro de su laboratorio creó el alquimista, es ese prodigioso milagro de la resurrección del andrógino esférico que Volpi, en el momento de ofrecerla a nosotros los lectores la está echando a rodar hacia la eternidad.

2) El arte de la novela: *Compositum de Compositis* (El compuesto de los compuestos)

Cuando el novelista Jorge Volpi decidió coger la pluma y sentarse a escribir frente a las páginas vacías y silenciosas de un cuaderno cuadriculado –como ocurrió en *A pesar del oscuro silencio*- o actualmente frente a un teclado de computadora, no sólo está esbozando un texto nacido de la imaginación, sino también está formulando su propia teoría sobre la creación de un universo ficticio, vinculado –nunca falso- a la realidad. En ese instante de la Albedo (la purificación e iluminación del artista) está construyendo su idea sobre la concepción de la escritura y al mismo tiempo está proyectando su visión sobre la historia de la humanidad y sobre la verdad del mundo y del universo. La novela es un *speculum triplex*

que refleja las tres dimensiones del tiempo (pasado, presente, futuro) y del ser (creador, creatura, creación).

“La novela –afirma Volpi– es una máquina de supervivencia. La mejor forma que ha encontrado nuestra especie para rescatar la memoria del pasado y aventurarse en el futuro. Un instrumento que permite reflexionar profundamente sobre nosotros mismos y sobre los grandes misterios de la condición humana y del universo”.

¿Acaso esa máquina de supervivencia que es el arte de la escritura, no es la misma que la máquina de la eternidad que deseaban crear los alquimistas? Sí, por eso Volpi al igual que Salvador Elizondo y Jorge Luis Borges, concibe al mundo –novela– como un hecho alquímico, es decir, tanto la disciplina hermética como la de la escritura buscan acuciosamente y obstinadamente la misma fórmula para preservar la vida, elevándola hasta el grado de hacerla inmortal. Finalmente ambas disciplinas logran su verdadero objetivo que no es otro más que el de la unidad o la conjunción de los opuestos. La primera lo hace “a través del casamiento incestuoso” del Azufre (Rey-Hombre-Sol) con el Mercurio (Reina-Mujer-Luna) para lograr la perfección de la figura esférica del andrógino o la medicina espagírica que cura todos los males espirituales y corporales y así poder alejarse de la corrosión y la impureza de la morbidez. La segunda disciplina, lo hace llevando a cabo el rito secreto y sagrado del coito entre la realidad y la ficción logrando un acto sublime y eterno, que, como en un laberinto de espejos multiplican *ad infinitum* las palabras, como si fueran cucarachas corriendo presurosas a causa de la implacable amenaza de la muerte, dirigiéndose hacia la salvación y trascendencia de la especie (lenguaje). Palabras a las que alguien les infundió vida escribiéndolas y a quienes otro ser, en otro tiempo continúa reescribiéndolas, resucitándolas, de igual forma que lo hace Volpi, quien a través de su personaje “Jorge” se ha autonombrado el “reparador” de la obra de Cuesta; pero no sólo de la del poeta cordobés, sino también de la Nietzsche, Dostoievski, Cervantes, Thomas Mann, Vladimir Nabokov, Freud, Jung, Lacan, Cioran, Borges y Elizondo, él es ese “simio eterno” –ese lúdico ser que él mismo propone como el único personaje posible de escribir todas las novelas– que teclea una máquina de escribir imparabile. Sí, una máquina de soñar, una máquina de imaginar, una máquina de fornicar orgiásticamente con la realidad y con la ficción. Pero, ¿cómo se escribe una novela? ¿Qué método, manual o tratado debemos leer si como escritores intentamos inmortalizarnos en un tiempo coagulado, infinito? Antes de

comenzar a escribir, el autor debe tener presentes Las leyes del movimiento narrativo que Jorge Volpi apunta en su novela *En busca de Klingsor* y que constan de tres puntos básicos:

- Ley I: Toda narración ha sido escrita por un narrador.
- Ley II: Todo narrador ofrece una verdad absoluta.
- Ley III: Todo narrador tiene un motivo para narrar.

Después que el escritor ha asimilado teóricamente estas tres leyes, viene la creación –la condensación de las ideas- y el primer paso que propone Volpi para llevar a cabo esta etapa es que:

“cuando alguien decide escribir una novela, no tiene más remedio que acudir a su biblioteca personal, rastreando las ideas motrices que animan a alguien a escribir:...las obsesiones del escritor [...] Una vez que estas ideas imaginarias se han apoderado de su voluntad, el autor se convierte en su esclavo y entonces se ve obligado a ayudarlas a multiplicarse por medio de asociaciones de todo tipo, al cabo, cientos de ideas secundarias, terciarias y cuaternarias dan origen a una especie de colonia de parásitos incrustada en la mente del autor. Cuando la invasión alcanza su punto crítico este se lanza a la escritura, planeando las estrategias narrativas que le permitirán adaptarse a ese medio imaginario que él mismo construye. El novelista construye su obra a través de <<minúsculas transiciones mecánicas entre estados mentales>>, generando y verificando, eliminando y corrigiendo, y volviendo a verificar de nuevo. Su cerebro se comporta como un programa heurístico que elige las mejores respuestas para cada desafío. Por fin, el autor considera que su novela está terminada cuando le parece que las decisiones tomadas en cada frase de su escritura fueron las mejores posibles”.¹⁵⁴

Es verdad lo que dice Volpi, pues cuando él decide escribir una novela, acude a los “resquicios entenebrecidos de las bibliotecas arcanas”, es decir, a su “biblioteca personal”, a todas aquellas lecturas, autores y reminiscencias de sucesos narrados por el pasado que lo conforman, quizá por eso, su idea sobre la arquitectura de la novela, coincide con la propuesta que esboza Salvador Elizondo en *El Hipogeo secreto*:

“Escribir un libro es, en cierta forma, releerlo. El texto se va construyendo de su propia lectura reiterada. La verdad de una novela es siempre la lucha que el escritor establece consigo mismo; con ese y eso que está

¹⁵⁴ Volpi, Jorge, Revista de la Universidad de México, *Nueva Época*, No. 12, Febrero 2005, pág. 6

creando. La composición es simplemente la confusión de las palabras y los hechos; la confusión de estas cosas en el tiempo y en el espacio, la confesión que es su propia identidad”.¹⁵⁵

Elizondo afirma que en el momento en el que el escritor comienza a escribir su obra, su mente está poblada de espejos que proyectan en el espacio vacío una serie de imágenes continuas hechas de sueños lejanos, secuelas imaginadas, breves sobresaltos de vida y figuraciones mentales, a las que el autor clasifica, ordena, modela y pule con la herramienta del lenguaje, hasta hacerlo legible, rompiendo de esa manera la bruma de la quietud que anteriormente envolvía aquel ambiente mórbido, es por eso que él define a la novela como “un mundo compuesto de curiosidades metafísicas, de paradojas y aporías, pensamientos fugaces, rumores, consejos banales y habladurías” surgidas de la eclosión de una idea truculenta, lo que Volpi llamaría obsesión. En ese paroxismo de la creación, el autor traspone el umbral del espejo de lo eterno –que significaría morir y resucitar en un instante– camina hacia el lado izquierdo, hacia lo siniestro, hacia lo oscuro, hacia lo “otro”, por eso el único principio válido para la composición de la novela, consiste en el *ars combinatoria*, es decir, en la posibilidad que tiene el autor-personaje de realizar subversiones interiores y mezclarlas con la realidad y la ficción.

Para Elizondo, el escritor es un dios de la literatura, “un hombre condenado a escribir una novela infinita –como una cinta de Moëbius sin principio ni fin– en la que los personajes son almas que recuerdan, seres cuya esencia son las palabras”. Así es, el escritor es como un alquimista, que decanta y destila las palabras hasta que ellas se conviertan en el héroe de la novela. El “héroe” es el narrador, pero al mismo tiempo, es un personaje, es decir, es el reflejo de quien escribe, ya que la novela –*El hipogeo secreto*– es un espejo en el que las palabras se reflejan u su naturaleza es similar a la del mundo, porque dicha naturaleza es polar o demencial, ya que el autor que la ha creado está loco. Elizondo llama al narrador “El Imaginado, el pseudo Salvador Elizondo, El Hombre Preferido” o “Hermister, el Exhumado”, todas estas formas son similares a las que yo he dado a “Jorge”, el personaje-narrador-Reflejo de *A pesar del oscuro silencio*, es la ceniza, el residuo, el Resucitado, el “mixto” o el Andrógino. De acuerdo con lo que dice el autor de Farabeuf, en una novela, el personaje principal escrito en primera persona, representa un “doble” o un

¹⁵⁵ Elizondo, Salvador, *El Hipogeo secreto*, pág. 99

alter ego del escritor, él es su conciencia, su hijo, su homúnculo; es la manifestación de su necesidad de mirarse en el espejo, de multiplicarse para no sentirse tan solo, para sobrevivir:

“Si de pronto una súbita revelación me hiciera saberme como el personaje de otro y que ese otro pudiera ser real, el verdadero Salvador Elizondo y que siendo eso pretendiera escribir un libro en el que concibo a otro, al otro que puede ser el personaje de la novela cósmica que un dios está escribiendo, escribiéndome a mí”.¹⁵⁶

Por su parte Borges, en su afán por hacer teoría literaria y filosófica en cada uno de sus textos, en Las ruinas circulares describe el proceso para la creación del personaje que funja como el reflejo del creador, el homúnculo del alquimista o el Doble del Escritor:

“Quería soñar un hombre: quería soñar con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Este proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder”.¹⁵⁷

Para Borges, como para Elizondo, la concepción del personaje es un rito secreto, una analogía del sacrificio tortuoso de la pasión exacerbada y de la vocación manifiesta y consciente hacia la muerte de Cristo. Para crear es necesario dar la vida por el “otro”, redimir su alma de lo impuro y después resucitar. Crear un personaje, es una disciplina de olvido, entonces el escritor argentino prosigue relatando el procedimiento que hay que seguir para infundirle vida propia a un pedazo de la imaginación:

“Para reanudar la tarea, esperó que el disco de la luna fuera perfecto... se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas licitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía. Lo soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aún sin cara ni sexo; con un minucioso amor lo soñó durante catorce lúcidas noches. Cada noche, lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba: se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada [...] Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y adentro [...] luego retomó el corazón, invocó el nombre de un Planeta y emprendió la visión de otro de los órganos principales. Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero este no se incorporaba ni podía abrir los ojos. Noche tras noche el hombre lo soñaba dormido [...] En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueños que las noches del mago habían

¹⁵⁶ Elizondo, Salvador, *El hipogeo secreto*, pág. 97

¹⁵⁷ Borges, Jorge Luis, Las ruinas circulares en *Obras completas*, pp. 462-463

fabricado [...] Dios le reveló que su nombre terrenal era fuego, que en ese templo circular le habían rendido sacrificios y culto y mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto que el fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso [...] En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó”.¹⁵⁸

El escritor -o el mago- sigue el proceso alquímico para inocularle aliento de vida a su creación, utilizando el Fuego como elemento de carácter purificador y regenerador. Es necesario recordar que lo más importante del atamor –o útero literario- en donde se lleva a cabo la cocción de la “piedra” –del hombre o personaje- es el Fuego, ya que su calor transmuta la materia contenida en el recipiente, hasta que consigue amalgamar las fuerzas psíquicas de la conciencia, ya que el fuego representa la fuerza erótica que debe ser excitada y avivada para provocar la concentración interna, dicho de otro modo, en la escritura el horno alquímico está representado por la arquitectura del relato que narra Borges y él nombra “Templo o recinto circular”, en donde el personaje, una vez que ha sido elaborado en el más riguroso hermetismo para que las fuerzas psíquicas que se desarrollan en su interior no se vean afectadas, tiene que comenzar gradualmente a acostumbrarse o confundirse con la realidad, sin dejar de ser un mero simulacro de la naturaleza, un “mixto” y no un hombre creado realmente con sangre menstrual y esperma.

Para Borges, ser el Personaje de un relato literario –en este caso la novela- significa “ser la proyección del sueño de otro hombre”, ese “otro”, es el escritor, él que se sueña a sí mismo, soñando que crea a un hombre limitado a una condición de vida artificial. El sueño –escritura- terminaría cuando la trama desarrollada anteriormente, se desentraña en el desenlace y la pluma del “soñador” destila su última gota de tinta-sangre, pues con su filo de bisturí asesina a los personajes y a la escritura misma, entonces surge una revelación y el narrador se da cuenta que él tampoco es el creador del artificio –como le ocurre a “Jorge”, el narrador de *A pesar del oscuro silencio*- y que él solamente es un elegido, un restaurador de las ruinas circulares, del tiempo inhabitado y despedazado de la escritura; comprende que continuamente, segundo a segundo está siendo escrito –y el templo reconstruido- y que cuando ese dios deje de soñarlo (escribirlo), es decir, cuando lo condene al olvido, morirá:

¹⁵⁸ *Ibidem*

“Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”.¹⁵⁹

Por su parte, Salvador Elizondo coincide con Borges al creer que el Personaje es la proyección del sueño de otro:

“Quizás me estás soñando que te escribo, que te recreo mediante las palabras que mi mano traza en la página. Tal vez estás soñando que tú eres uno de los personajes de *El Hipogeo secreto*, que es la historia, dicen, de un sueño y un personaje que lo sueña. Eres como una máquina de soñar. Basta insertar una moneda en la herida para que yo participe... de tus figuraciones mentales, de tu sueño que si fuera descifrado revelaría un secreto acerca de sí mismo que yo mismo ignoro que existe ignorado en el último fondo de ti”.¹⁶⁰

En similitud con Borges, Elizondo dice que el personaje:

“es la manifestación de la necesidad del escritor de mirarse en el espejo deformante de la escritura que lo refleja defectuosamente a él y a su realidad”, porque el arte siempre enturbia la imagen original: “¿el arte?, ¿a quien refleja el arte?, ¿y el arte que refleja un arte que se refleja a sí mismo infinitamente?”.¹⁶¹

El arte es ese espejo que multiplica infinitamente la imagen y la esencia del artista y la escritura es el umbral que atraviesa para trasponer dicha superficie que le permita mirarse escribiendo eternamente desde diferentes perspectivas, con el objetivo de no desaparecer, de sobrevivir. “Luego comienza lo otro”, afirma Elizondo y así es, ya que después de que el creador termina de escribir su obra, aparece la sempiterna otredad de la muerte; pero es esa muerte que no corroe ni pudre la carne sino que eleva el espíritu, es la muerte que inmortaliza, por eso los personajes son seres que “están hechos para colmar los vacíos que la muerte paulatina de las cosas va abriendo en la masa de la realidad”, o dicho de otro modo, la muerte o el olvido del personaje cuando el escritor ha dejado de escribirlo, anuncia solamente el inicio de la literatura, entonces el personaje que había muerto, resucita para ir hacia una vida nueva, diferente a la que el autor le había dado, pues en ese momento, comienza lo otro o más bien aparece el “otro”: El lector.

Es verdad que Volpi formula en su obra, una teoría sobre el arte de la novela –el arte de la vida- y ofrece una metodología para su creación, su utilización y su conservación; pero también es cierto que en cada texto que escribe, crea una Teoría del “otro”, pues

¹⁵⁹ Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, pág. 166

¹⁶⁰ Elizondo, Salvador, *El Hipogeo secreto*, pág. 41

¹⁶¹ *Ibidem*, pág. 77

según propone, el objetivo de la novela es hacer sentir al lector lo que el “otro” siente, ese “otro” es el personaje, que al mismo tiempo proviene de la imaginación, la conciencia, los recuerdos, el dolor y las culpas del escritor, convirtiéndose con la herencia de estas características, en su Doble. De acuerdo a lo que propone Volpi, cada vez que un lector abre un libro, funge, aunque sea por unos instantes como un dios, porque penetra en la cripta secreta de la novela y resucita al autor y a sus mórbidos personajes en el momento en que levanta la solapa frontal como si fuera una fría lápida y descubre como un arqueólogo los restos, las huellas, las heridas y los recuerdos de un pasado eterno que se sigue repitiendo mientras el lector no cierre el libro, mientras continúe dentro de la entenebrecida cámara mortuoria. Con ese acto les infunde calor a los cadáveres que yacían olvidados entre los escombros de aquellas esféricas ruinas, es así como se lleva a cabo la fusión alquímica entre el escritor-personaje y el lector, entonces ocurre la reencarnación y por eso el lector tiene el poder de convertirse en Jorge Cuesta, en Jorge Volpi, en ese instante es creador, creatura, legión, personaje y literatura:

“Como cada uno de nosotros sabe que está solo y que no puede acceder de manera directa a la mente de los demás, las novelas nos permiten albergar la ilusión que nos introducimos en sus pensamientos. La novela se convierte, así, en una fuente de información sobre la mente de otra persona: Cuando entramos en ella –cuando la leemos- hacemos a un lado el mundo real y nos comportamos como si la realidad inventada también nos perteneciera”.¹⁶²

Volpi, como sus antecesores, Elizondo y Borges, considera a la novela como un *ludus latrumcularum* –juego de ajedrez-, en donde los personajes “son nada más las fichas en el tablero, su porvenir depende del número de jugadas que el escritor y el lector pueden ejecutar, ya que este último es el otro contrincante del juego (batalla). A la hora de crear una novela, el autor se dedica a prever los posibles movimientos del lector, mientras que este, por su parte, busca escapar en todo momento de las trampas que le tiende el novelista”.¹⁶³

Sin darse cuenta el lector durante algún tiempo de la lectura, se convierte en una de las fichas de ajedrez que mueve el escritor, sin saberlo se convierte en su presa, es, como diría Elizondo, “un mosco atrapado en ámbar”, una extraña pieza de experimentación para

¹⁶² Volpi, Jorge, [El arte de la novela](#), *Revista de la Universidad de México*, pág. 9

¹⁶³ *Ibidem*

el obsesivo científico que siempre quiso ser Jorge Volpi y que de alguna manera lleva consigo mismo todo el tiempo, ya que el autor del crack confiesa que al escribir una novela intenta resarcir esa y otras vidas imposibles que ha imaginado. Inevitablemente, después de haber leído algunas líneas, el lector ha sido gravemente infectado por las *memes* (ideas, recuerdos, obsesiones, etc.) del escritor, que tanto se parecen a la realidad y que lo único que buscan es un cuerpo en donde fecundar sus huevecillos, es decir su objetivo es la pronta reproducción, la supervivencia, las ganas de no morir, de perpetuarse en otro organismo: “Leer –dice Volpi- no es distinto de ser fecundado, por eso el lector se transforma en un personaje más de la novela, él no sólo es un resucitador, es también un resucitado”. Esta idea, la explica espléndidamente en su novela *Días de ira*:

“Un libro, una novela acaso, inofensiva, banal, intrascendente. Pero, en realidad –aún sin sospecharlo- todos estamos adentro de ella, atrapados, sin posibilidades de escapar. Te crees lector y de pronto te das cuenta que también eres personaje, el texto te prefigura obligándote a leerlo o dejarlo si no lo soportas. Apareces –agónico- entre sus líneas. Desde el momento en que lo abres y miras la primera palabra, ese verbo, dejas de pertenecerte. Ya no interesa cuanto lleves a cabo o lo que abandones, lo que pienses: te encuentras ahí desde el principio, atado. Ahora sólo puedes intentar buscarte, reconocerte en sus páginas, la única verdad posible. Has abierto el libro, imbécil, y ya no existes”.¹⁶⁴

Entonces, el lector como el personaje, también es una invención del escritor que abandona por unos instantes su condición de existente para adentrarse en un universo sintético, en el que la narración realizada en primera persona del singular le confiere –de igual forma que al personaje- el título de narrador, lo obliga a diluirse en el mixto del lenguaje, convirtiéndolo en sustancia narrativa:

“Ya estás adentro y eres incapaz de salir. ¿Te das cuenta? El libro, estas líneas, comienzan a devorarte, implacables. ¿Coinciden? Desde luego que no. Las palabras te prefiguran. Son las palabras de tu destrucción”.¹⁶⁵

El lector sufre la destrucción de su individualidad porque conforme va leyendo e introduciéndose en la conciencia del otro, su mente se va desgajando como los luminosos y diversos cristales de un caleidoscopio que en conjunto forman una nueva visión del mundo, y aunque la lectura se termine, , él ya nunca volverá a ser el mismo que era antes, porque el

¹⁶⁴ Ídem , Volpi, Jorge, *Días de ira*, pág. 183

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 189

escritor le ha inoculado su demencia y su voz de demiurgo lo obliga a abrir otro libro y seguir leyendo imparablemente –así como el escritor tampoco dejar de teclear la eterna e inoxidable máquina de la Escritura- y al hacerlo siente como si esa voz viniera de afuera, pero al mismo tiempo sabe que le pertenece, que es el eco de su propia esquizofrenia, es por eso que no sabe diferenciar si realmente él es el impostor –“te suena tan estúpido mirarte escrito, como si en verdad fueses el personaje de la novela”- o el conjurado –“Lees otra parte. Esta escrita en primera persona y tu eres el narrador”- o la víctima –“El escritor suplanta tu personalidad, habla como si te conociera [...] Copia tus pensamientos y los intercala con los suyos. Sí, ciertos pasajes que se parecen a tu vida podrían haberte ocurrido. Hay frases inequívocamente tuyas. Pero lo demás está deformado por completo. Distorsionado, cuando no falso o inexistente [...] Hay cientos de mentiras dichas por una voz que se parece a la tuya, en una historia, en secretos que se parecen a los tuyos. Pero no lo son [...] Lees con cautela extrema, descifrando cada palabra, cada idea. Tan extraño como si necesitaras probarte a ti mismo. Como si necesitaras demostrar que ese otro no eres tu”-.¹⁶⁶

Esa magnífica imagen del “lector” que comienza leyendo una novela e inesperadamente al final de la narración termina siendo el personaje narrado, lo que me remite al cuento Continuidad de los parques de Julio Cortázar, cuya estructura como la de los textos que he presentado de Volpi, Elizondo y Borges, es circular, es decir, es eterna. En dicho cuento el narrador describe a un personaje que se encuentra dentro de su casa, arrellanado en un sillón de terciopelo verde, leyendo una novela que trata de un hombre que se encuentra dentro de un salón leyendo una novela, sentado cómodamente en un sillón de terciopelo verde:

“Había empezado a leer la novela unos días antes [...] se dejaba interesar lentamente por el trama, por el dibujo de los personajes [...] Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas, la ilusión novelesca le ganó casi enseguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba [...] Palabra a palabra, absorbido por la absurda disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concentraban y tomaban color y movimiento [...] Un diálogo

¹⁶⁶ *Ibidem.*

anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre”.¹⁶⁷

Al final los lectores –los que nos encontramos del otro lado del umbral, es decir, afuera de la narración- nos damos cuenta que en realidad el personaje se estaba mirando en el espejo de la escritura, que todo el tiempo estuvo mirándose a sí mismo y que los personajes que perpetraron el asesinato del hombre que lee una novela sentado en un sillón de terciopelo verde, están acechándolo a sus espaldas, aguardando el momento más silencioso y preciso para clavarle el puñal:

“La puerta del salón entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela”.¹⁶⁸

El personaje se refleja en la lectura y conforme va recorriendo las palabras, las oraciones, los párrafos, va descifrando el enigma de su destino y en el momento en que sus ojos tengan el conocimiento de la última letra y el signo de puntuación que marque el final, sentirá el filo del puñal atravesándole cruel y dolorosamente la carne. ¿Acaso no ese el mismo dolor corrosivo el que sienten todos los personajes de ficción cuando el escritor termina de crearlos o cuando el lector ha terminado de leer el libro y lo cierra, sepultándolos, condenándolos de nuevo a la muerte sin fin, arrojándolos sin piedad al olvido? Así es, todos los personajes sin importar el final que tenga la narración, incluso la propia escritura, sufren todo el tiempo un mecanismo continuo de muerte y resurrección. Es preciso destacar que el final del cuento de Cortázar es similar al de *El Hipogeo secreto* de Elizondo, en este otro texto, los personajes también son una pareja de amantes que acechan al escritor, para asesinarlo y entrar en posesión del instrumento misterioso, quizá no están conscientes que el asesinato del creador no es una liberación de su vida falaz, sino un camino hacia la muerte, pues todos sus movimientos dependen de él, ya que a lo largo de toda la narración los ha ido creando, así que si él muere –o desaparece o cae en el olvido- ellos también morirán:

“¡Ahí está el Imaginado!–dicen los personajes-... ¿lo viste?... Prepárate. Ya hemos llegado... Sí; así... ¡Ahí está!... ¡Shhh!... no hagas ruido. Está escribiendo al revés. Déjalo que siga escribiendo... Cuando yo te diga... aquí, mira. Sí... la mano que llevaba la pluma vaciló un instante, pues las palabras que acababa de

¹⁶⁷ Cortázar, Julio, *Continuidad de los parques*, *Final del juego*, pp. 11-12

¹⁶⁸ *Ibidem*

escribir le habían provocado la sensación de que alguien lo estaba acechando a su espalda. Una voz, como si hubiera sido ya escuchada hace cinco milenios, resuena en la memoria de las voces y parece decir...: déjalo que siga escribiendo... cuando yo te diga... [...] Es la voz de alguien que da instrucciones suplicantes de un asesino ritual en una ceremonia equivocada... [...] -¡Ahora!...”.¹⁶⁹

Después de terminar de leer y transcribir estas líneas, la imaginación y algún extraño síntoma de esquizofrenia contagiado por estos autores, me ha obligado a voltear hacia atrás creyendo encontrar la mirada furtiva de ese “otro” que me acecha y me vigila desde otro ámbito. ¿Acaso eres, tu lector, ese “doble” que se refleja en el espejo de la escritura albergada en esta tesis que aún continúo escribiendo? Sí, así es, pues es cierto que cuando leemos nos estamos enfrentando con lo siniestro, con lo “otro”, con esa extraña galería de espejos contenida en ese “universo abstruso” llamado escritura. Al leer se nos presenta esa imagen desquiciante de “un número infinito de laberintos contenidos dentro de cualquier laberinto” miramos la imagen del autor y la repetición de su biblioteca personal y arcana y al mismo tiempo se nos presenta nuestra propia imagen reflejada en su texto y en sus personajes; por eso Jorge Volpi dice que:

“la novela es un vehículo para la transmisión de las ideas y emociones reconvertidas en historias [...] es una forma de aprendizaje [...] una forma de conocimiento [...] el único instrumento que le permite indagar (al ser humano) de modo directo en la mente de sus semejantes [...] leer una novela significa adentrarse en un ambiente hostil: el lector debe sortear los obstáculos que se le presentan, abriéndose camino en el abstruso texto fraguado por el novelista [...] A lo largo del camino el lector terminará completando las pautas que el autor le ha dejado como pistas. Al leer una novela contribuimos a su reproducción. O, más bien, permitimos que los memes de otro ser humano nos infecten, aunque al final tal vez seamos capaces de modificarlas gracias a la activación de nuestros propios anticuerpos, es decir, de nuestra propia imaginación”.

Por estas razones, es posible pensar que si nosotros somos lectores y contribuimos a la reproducción de la novela o de los memes del autor, dejándonos contagiar por su locura, también somos parte de su creación, somos personajes y es seguro que otro ser, del otro lado del umbral nos está leyendo en una suerte de historia (novela) sin fin, de alguna forma el escritor nos conmina a participar de su artificio, a vivir bajo su auspicio, como si también fuéramos sus creaturas y dependiéramos del soberbio movimiento de su mano. El escritor, como el propio Volpi señala, “renuncia a la realidad y edifica otra, inventa un universo paralelo –en este caso *A pesar del oscuro silencio*- para que nosotros los lectores lo

¹⁶⁹ Elizondo, Salvador, *El Hipogeo secreto*, pág. 164

habitemos. Al final de la novela, consciente o inconscientemente comprendemos que no sólo los personajes han sufrido una muerte simbólica –“Quizá sin darse cuenta están sufriendo una metamorfosis sutilísima, una misteriosa transformación hacia otro orden de la realidad”- sino que tampoco nosotros ya no somos los mismos: nos hemos convertido en pobladores de sus mundos extraños y como “Jorge”, el personaje-narrador de la novela, sentimos que nos despeñamos por el centro (por el ombligo u *onfalos*, un *onfale*, término griego que significa ontológicamente designa el centro del cuerpo humano, es la intersección de sus dos ejes; la escisión entre los dos polos que lo constituyen: La parte de arriba pertenece a lo sagrado, al cielo, al espíritu, al sentimiento, la razón, la conciencia, el entendimiento, el corazón, el cerebro, las vísceras y la parte de abajo pertenece a lo profano, a la tierra, al cuerpo, el placer, la lascivia, la sexualidad, los órganos generadores de vida. El *onfale* es la raíz de la vida, el cordón que une a la criatura con su madre y que para cada uno de nosotros representa nuestro destino. Fenomenológicamente, es el cordón que nos conduce hacia el reconocimiento de los “otros”) de “una grieta pululada de palabras gemebundas” proferidas por el Exhumado, en medio de un ceremonial secreto y durante un presente eterno, es decir, en un tiempo sagrado. Los personajes y los lectores somos, como diría Elizondo, los habitantes de una grieta, porque del vasto sueño del escritor, sólo se salvó esta estría –novela- indescifrable, en la que medramos a oscuras, ocultos detrás de un signo –escritura- que no sabemos quien trazó, casi todo el tiempo el silencio.

Precisamente, el silencio es el prelude de toda creación, es el enigma de todo laberinto y es ahí, donde eclosiona la idea y surge el verbo; pero el silencio también es la llaga de la ausencia, la huella del otro o de lo otro –“...hay huecos (grietas) que se abren sólo a un vacío silencio”- significa el reposo de lo ya vivido en la espera del retorno al origen, a la condición primigenia, a la restauración de la vida, es la pureza y la iluminación de la resurrección, por eso es tan significativa aquella frase que le da título a la novela de Volpi y que aparece de manera reiterativa como el estribillo de una pieza musical o literaria cuya resonancia no cesa de escucharse, restañando con su presencia la herida del silencio que a pesar del tiempo y del olvido continúa supurando efluvios de carroña, es decir, de existencia: “Querida... estás presente a pesar del oscuro silencio”, la frase, no hay que

olvidarlo originalmente fue escrita por Jorge Cuesta en un telegrama dirigido a su hermana Natalia.

Es oscuro el silencio porque en sí mismo lleva contendía toda la esencia del abismo y de lo desconocido es la muerte: “Querida (Arte, Escritura) estás presente a pesar de la muerte diaria de la putrefacción paulatina, del devenir, del sepulcro de la nada y de la disciplina del olvido”. Sí, es verdad, el escritor Jorge Volpi está presente en su novela a pesar de que el texto se encuentre muerto por instantes y también por instantes, los lectores les devolvamos la vida, participando de esa manera con su corazón. Para que una novela esté completamente estructurada, debe construir con una verdad distinta, autónoma y coherente con sus reglas, es decir, toda novela, según propone Volpi, debe contener:

- a) Una historia
- b) Uno o más personajes
- c) Transmitirse por escrito y
- d) Ser más o menos extensa

Aunque en realidad para que una novela esté verdaderamente completa, no sólo tiene que cumplir con esta estructura y que su narrador siga paso a paso “las leyes del movimiento narrativo”, sino que necesita de la presencia indispensable del lector, es decir, la novela es un proceso algorítmico que consiste en ir de un origen a un resultado, esto último sería el inciso “e”, o la regla final que condensa la Teoría de la novela que propone Volpi y quizá sea la más importante –sin demeritar a los otros, por supuesto- ya que como el propio Volpi dice “una novela sólo se completa cuando sus ideas infectan al lector. Así es, sin lector no hay novela o al menos, esta no puede cumplir con su objetivo, que consiste en introducirse en el mayor número posible de mentes, a fin de poder multiplicarse una y otra vez gracias a los pensamientos, las palabras, las opiniones o los escritos producidos por sus víctimas”.

Es el lector quien tiene la última palabra en esa simbiosis, pues solamente en su voluntad se encuentra el acto de escogerla entre muchas otras y comenzar a leerla, logrando con ello, salvarla de la putrefacción y el olvido. Desde que el lector abre el libro y pasa los ojos por las primeras líneas, conoce los nombres de los personajes, el lugar en el que se

desarrolla la trama, el escenario y el ambiente al que él también se transporta, comienza a preguntarse qué ocurrirá en las líneas siguientes y se proyecta en ese mismo espejo en el que el escritor se reflejó, le está otorgando a la novela una vida nueva, él también es un mago, un alquimista, que al leer, de igual forma que Volpi lo hace al escribir, lo único que busca es la supervivencia, ya que para ambos seres, el único principio válido de seguir tal y como ha sido dictado, es el principio de la vida. Es por eso que el escritor del crack, considera al lector como el verdadero Doble del escritor, él representa esa otra mitad que les permita a él y a su obra conseguir la perfección de la figura esférica del andrógino:

“Otro hombre que imagino igual a mi (o al menos parecido), crea un mundo similar al que yo conozco, un espacio que me parece familiar y en el cual me adentro si sigo sus indicaciones [...] me invita a abandonar la realidad, mi realidad, para pasar a la suya, a su piel. Mientras leo, el novelista se apodera de mí, me invade, me posee. Leo y estoy endemoniado, no me pertenezco, me desgajo. Leo y entro en un universo, el de la novela, ansioso por encontrar puntos de referencia que me permitan seguir avanzando. No hay salida, él me inventa y yo lo invento a él. Somos dos y somos uno, idénticos y distintos, emparentados por el libro que él ha escrito y que yo leo y por eso se escribe [...] Yo y el novelista: Narciso frente a su imagen. Los platónicos contaban la historia de un dios que se divide en seres humanos en mitades y que a partir de entonces buscaban unirse mediante el sexo. Leer también es hacer el amor; se desea al otro, se desea ser otro, aunque esta precaria unión apenas dure. Obsesionados, enfurecidos, insistimos en ser uno solo para comprobar la inutilidad de la empresa. Autor y lector jamás nunca logran acercarse. Triste verdad: Nada real nos une a los otros, menos aún la imagen del alter ego que encontramos en la lectura. Ni el sexo ni el lenguaje consiguen reintegrar el paraíso perdido. Podemos reconocer, allí, en los otros, en el cuerpo y en la mente del novelista, a alguien cercano, pero nada puede aproximarnos a él”.¹⁷⁰

La literatura –y por consiguiente la edificación de un paraíso artificial en el terreno de la imaginación- al igual que el orgasmo, dura apenas unos instantes, después es inevitable la separación del novelista y su lector, del hombre y la mujer, ocurre una ruptura entre la realidad y la ficción y de nuevo se abre la “grieta”, una nueva posibilidad de fundirse con el “otro”, de ser “otro”. Esa es la verdadera otredad, la que delata la ausencia, la huella del otro, porque una vez más, los opuestos, cada quien en su orilla, se buscan. El autor busca al lector y el hombre busca a la mujer. Sí, la “verdadera otredad” hecha de delicados contactos de maravillosos ajustes con el mundo, no puede cumplirse desde un solo término, la mano tendida debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro”,

¹⁷⁰ Volpi, Jorge, Mentiras contagiosas, Páginas de espuma, México, 2008, pp. 205-206

dice Cortázar, pues es cierto que el ser humano siempre busca encontrarse a sí mismo en la mirada de los otros, en esa desoladora y alucinante imagen del hombre acompañado, pero al mismo tiempo solo, dentro de la sala de los espejos y los ecos.

La novela y el microcosmos que está contenido en su esfera, es tan sólo una ilusión, es la atalaya desde donde podemos mirar a los otros ya al mismo tiempo contemplarnos a nosotros mismos en un sueño eterno que anula la realidad y la conciencia de la soledad. Por eso la novela es un universo dotado de propiedades estrictamente funerarias, construida por un lenguaje tegumentario, es decir, está compuesto por heridas, sentimientos, ideas, obsesiones y recuerdos. Ese universo que alberga el nauseabundo instante de la carroña y la descomposición, se llama “Hipogeo (sepulcro) secreto”, “nicho sepulcral”, “ruina circular”, “recipiente de llagas”, “la otra forma del silencio” y “Vasto depósito de breves vidas. Esas vidas pertenecen al escritor, a los personajes y al lector, que juntos, finalmente se funden en uno solo, en la Obra de arte que es la única y verdadera fórmula para conseguir la eternidad. Estos tres elementos permanecen dentro de la esfera del tiempo, sin franquear los límites, aguardan como Lázaro una sola palabra que venga desde afuera (pero el afuera, a veces también significa el adentro) y que se encuentra grabada en el silencio. Esperan la palabra que los resucite y abra la lápida (solapa del libro) que les muestre de nuevo la luz.

c) Tercera Etapa de la Obra: La Rubedo o El Sabor de la tiniebla

Después de que la segunda etapa de la Obra concluye con la resurrección del andrógino hermético, provocada por el incesto filosófico entre el Mercurio y el Azufre, el alquimista comprende que todavía no ha concluido su labor y que aún tiene que continuar con el sueño de lograr la eclosión del oro, es así como inicia la tercera etapa de la Gran Obra, la que designa el final del Magisterio. A esta etapa se le conoce como Obra Roja o Rubedo (Iosis) y es llamada así porque es cuando la materia se tiñe de un color púrpura real como la sangre –“el rojo está oculto en ese blanco. Os es preciso extraerlo de él y para eso calentad fuertemente hasta la aparición del rojo”- pues adquiere la fuerza y la esencia del fuego artificial donde se lleva a cabo la cocción. Lo que pretende “el iniciado” en esta etapa es reforzar el Mercurio filosófico, es decir, desea encontrar la perfección de la materia

operando sobre ella hasta convertirla en el león rojo, el elixir mágico y perfecto que transmuta los metales bajos en oro y que por sus propiedades milagrosas es capaz de gozar de eterna juventud o inmortalidad; es la Panacea que cura todos los males; es un catalizador que contribuye al proceso de conjunción, para que las sustancias permanezcan estrechamente abrazadas y no puedan separarse nunca, de manera que el cuerpo se disuelva en el espíritu y el espíritu se coagule en el cuerpo, uniendo el equilibrio de ambas fuerzas para formar una cosa inmutable e incorruptible.

El elixir rojo se caracteriza por ser cristalino, pesado con cierto olor de yodo, de un color parecido al carmesí; además posee el poder de penetración, la absoluta fijeza, inoxidabilidad, resistencia extrema al fuego e irreductibilidad, esta sustancia perfecta es la primera manifestación de la Piedra Filosofal que se obtiene, como ya he dicho, por medio del procedimiento de acción, para ello es necesario que la materia se someta siete regímenes de calor, diversos entre sí. Cada fase corresponde a las siete etapas del conocimiento o las siete llaves para penetrar en el ámbito de la Sabiduría Hermética: sublimación, clarificación, calcinación, putrefacción, destilación, coagulación y cristalización. Durante el proceso la materia va adquiriendo un color diferente para cada fase: Negro, blanco, verde, azul, naranja, rojo oscuro y finalmente se tiñe de dorado. De forma alegórica, cada etapa corresponde a los nombres de los siete planetas: Mercurio, Saturno, Júpiter, Sol, Luna, Venus, Marte; de los siete metales: Mercurio, Plomo, Estaño, Oro, Plata, Cobre, Hierro; de las siete vocales sagradas: alfa, épsilon, eta, iota, omicrón, ípsilon, omega; de los nombres de los siete dioses griegos: Mercurio, Saturno, Júpiter, Diana, Venus, Marte, Apolo; y de los siete escalones que hay que ascender y los siete castigos que hay que contemplar para llegar al final del Magisterio, según propone Zósimo en su tratado de virtud. Por otro lado, Juan Eslava Galán, explica la correspondencia entre el proceso alquímico y los planetas:

”Saturno marca el ennegrecimiento y la Putrefacción y equivale al mito del dios que muere para resucitar más radiante y poderoso. Es la ceniza restante tras la Calcinación. Júpiter es la Sublimación, la fuerza espiritual que se desprende de Saturno. La Luna es del color blanco que sucede al negro. Es la Solución que asegura la Cristalización [...] Venus deja ya ver la fuerza colorante de azufre. Aparece el Oro del Sol y desaparece el

símbolo de la Plata que guió el proceso anterior. Marte comienza la Cristalización. El cuerpo disuelto pasa al blanco. El Sol culmina la Obra. Es semilla y óvulo marcada por el color rojo y dorado de la etapa final”.¹⁷¹

El siete es un número clave que rige las operaciones secretas de la alquimia, es considerado un *primus agens*, es decir, es un ser andrógino o dual, ya que se divide en dos fracciones, cada una de estas dos partes escindidas, simboliza las ideas de generación y destrucción (pues Dios creó el mundo en siete días y son siete los heraldos del Apocalipsis); de luz y de tinieblas; el espíritu y la materia; la vida y la muerte. El número cuatro corresponde a los cuatro elementos y a los cuatro humores del cuerpo humano: Fuego-bilis, aire-sangre, agua-mucosidad, tierra-atrabilis. Además representa las cuatro etapas de la primera operación para crear el principal fundamento de la piedra a este momento del Artificio, se le llama *Primus Opus*. Mientras que el número tres corresponde a las tres grandes obras del Magisterio: Nigredo, Albedo, Rubedo; y a sus colores: negro, blanco, rojo y a sus manifestaciones: Muerte, resurrección, elevación. Es símbolo de las tres veces grande sabiduría de Hermes, gracias a la cual se lleva a cabo toda la operación. Representa los tres elementos que se fusionan para conseguir la Piedra: Azufre, Mercurio, Sal, que son el reflejo del alma, el espíritu y el cuerpo, de la trisonomía de Dios-Padre, Dios-Hijo y Dios-Espíritu santo, y finalmente corresponde a las tres etapas que constituyen la segunda operación, la cual es denominada *Secundum Opus*, y se lleva a cabo en un vaso distinto, es ahí donde el elixir se convierte en verdadera piedra filosofal, en verdadera Medicina. La suma del cuatro y el tres, es decir la conjunción de la *Primum Opus* con la *Secundum Opus*, da como resultado el número mágico: El siete, el número de la sanidad, la armonía, el equilibrio, la sabiduría, la perfección y por supuesto de la dualidad del espíritu y la materia, de la vida y de la muerte transmutadas en Oro, en inmortalidad.

El triunfo del alquimista radica en conseguir la eclosión del Oro, si obtiene “el fruto dorado”, extraído de las entrañas minerales, su empeño, sus insomnios, su muerte diaria, habrán valido la pena, si no lo logra, tristemente habrá fracasado en la labor de crear la Panacea que lo libere del régimen del Tiempo con el fin de llegar hasta el último peldaño, el de la inmortalidad. Es así como Jorge Volpi (su personaje), el último de los alquimistas, comienza a relatar la tercera obra de su novela, la que corresponde a la Etapa roja de la

¹⁷¹ Eslava Galán, Juan, *Cinco tratados españoles de Alquimia*, pp. 46-47

alquimia, la que determina, como ya he dicho, el final y el triunfo (o el fracaso) del magisterio. Es por eso que dicha Obra consta de siete capítulos, que simbolizan las siete dominaciones o cocciones por las que la sustancia narrativa tiene que pasar para terminar transmutándose en el Arte de la Novela.

1) El Magisterio de Jorge Volpi

En las primeras líneas “Jorge”, el personaje narrador, describe su descenso a los “siete castigos” de los que habla Zósimo de Panópolis:

“Hundirse, conocer los peores abismos, degradarse hasta el límite de la corrupción. Sólo así, desde el desconsuelo, cubierto por fango, es posible que se abra una última ocasión para el triunfo”.¹⁷²

Entonces, “Jorge” profiere las palabras secretas que conjuran la metamorfosis, las mismas que pronunció Cuesta, antes de convertirse en Piedra Roja, en verdadero sol, en la luz cegadora:

“El sabor de la tiniebla es el único sentido de la inmortalidad y del futuro. De este modo, al delinear las últimas estrofas del poema, Cuesta redactaba su testamento e infundía una nueva, nutrida, agotadora luz a cuanto haría desde entonces”.¹⁷³

El Magisterio que Jorge Cuesta le heredó a Jorge Volpi (y a “Jorge” su personaje y *alter ego*) es el del silencio, esa sustancia de la que partió Dios para crear el mundo; es la materia de la que se sirve el alquimista para llevar a cabo la cocción del huevo filosófico, que terminará transmutándose en “piedra angular”; es la esencia de la muerte, de donde germina de nuevo la vida; es la base donde se fundamenta el equilibrio de los contrarios y ese es el lugar por excelencia donde comienza toda creación, donde el escritor sepulta la semilla el lenguaje para que el tiempo le devuelva el germen de la escritura. En las últimas estrofas del *Canto*, Cuesta revela el significado real de la victoria de la operación: Con la poesía, vence al olvido, a la nada, a la inexistencia, al vacío, a la ausencia, al silencio que duele, “agrieta”, deja huella y corrompe como la muerte. Sus versos no sólo dan testimonio

¹⁷² Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 99

¹⁷³ *Ibidem*

de su rigor poético-alquímico y de su genialidad, aparte de ofrecernos su visión del mundo. Leer el *Canto* es mirar a través de sus ojos, es resucitarlo, por eso “Jorge” dice que “la única forma del conocimiento es permanecer quieto, en silencio”, es mirar al otro, al que escribe, a través del espejo de la escritura y después cruzar el umbral. “Cuesta era, acaso, mi propio dolor”, dice el personaje que con tan sólo pronunciar esas palabras se convierte en el lector que ha sido gravemente contagiado de las mentiras y ficciones del poeta. Entonces el dolor de Cuesta, redactado en las estrofas de su poema y el dolor “Jorge” el personaje de la novela, a la vez, comienza también a dolernos a nosotros los lectores. Es así como se explica el sentido de la inmortalidad y del futuro, pues tanto la poesía como la narrativa (de Cuesta y de Volpi respectivamente), significan esas palabras que para siempre habrán de quedarse fijas en el silencio; una palabra inmutable e incorruptible que va ascendiendo los siete peldaños del conocimiento y del enigma de un sueño en que el otro, un desconocido habrá de proferir eternamente como una máquina ciega. Ese “otro”, soy yo, la autora de esta tesis, y tú, que ahora mismo te encuentras leyendo estas palabras; pero el “otro”, también es ese lector eterno que quizá todavía no existe, y que en otra época, en otro orden de la realidad, cuando el olvido nos haya alcanzado a los que todavía estamos vivos, abra el libro de Cuesta o de Volpi y crea que ese testimonio fue escrito un día anterior y entonces vuelva a repetir el dolor de Cuesta y el llanto de “Jorge”, el personaje-narrador, después de leer los últimos versos del *Canto a un dios mineral* y comprender que ese es el testamento de un suicida y que cada vez que él o cualquiera de nosotros –los lectores que nos encontramos afuera del texto- lo leamos, aquella trágica escena del 13 de agosto de 1942, volverá a ocurrir una y otra vez sin tener principio ni fin como la serpiente de Uroboro.

Ser inmortal, como Lázaro, significa permanecer despierto, inamovible, anquilosado, sin poder salir de la “grieta” del silencio: “...antes de hundirme en el abismo de la inmortalidad debo saldar una última cuenta contigo. Lo he dicho antes: La confesión es la forma que he hallado para salvarme; cientos de palabras que sólo guardan una tuya para reconfortar mi alma. Estoy tranquilo, en paz. Nada me preocupa ya fuera de los sordos gritos que lanzo sobre el papel”.¹⁷⁴ El narrador sabe que aún no ha sido concluido el Magisterio, que está a punto de alcanzar la eternidad, y que es ahí como dice Nietzsche,

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 102-103

donde verdaderamente todos los cuentas se saldan, pues la eternidad es la medida de sus pasiones, de sus delirios y de sus obras. Entonces continúa:

“...quiero que estés consciente de que me he esforzado al máximo: desde que empezó esta historia no he hecho más que tratar de hablar contigo. Mi cuerpo, mi voz, mis obras, estos mismos párrafos que te dedico únicamente han pretendido conversar. Ese es el valor de cada instante de mi vida: Cuanto he dicho, escrito o pensado es por ti y para ti, para que me liberes de mi mismo. Cada sílaba ha suplantado una lágrima o un beso”.¹⁷⁵

En este fragmento, la narración no sólo le pertenece a “Jorge”, quien quizá se dirige a Alma, sino que también esas palabras le corresponden a Jorge Cuesta que se sirve de ellas para excusarse ante la soberbia imagen de Lupe Marín; porque simplemente él las escribió para que el lector los leyera, por eso dice que todo lo que ha dicho, escrito y pensado ha sido por el lector y para el lector, para que este ser desconocido lo libere de sí mismo. Y realmente eso es lo que sucede cuando leemos la novela, pues durante el tiempo de la lectura, Volpi deja de ser el escritor y comienza a ser el personaje, el “otro” o los “otros”, se fragmenta en su novela y se extiende hasta nosotros, involucrándonos y mezclándonos con la ficción.

El acto de escribir y leer, es un acto de reciprocidad, de correspondencia mutua, es decir, el autor crea un universo ficticio para que nosotros lo habitemos y nosotros, por nuestra parte al leerla, lo salvamos a él y a su obra del olvido, hacemos que trascienda hasta el fin de los tiempos. La escritura es la Piedra Filosofal, la quitaesencia y por lo tanto simboliza el triunfo, el baluarte del alquimista; pero paradójicamente al conocer la verdad absoluta y adquirir la sabiduría de todas las cosas, tanto Cuesta como el personaje de la novela, la rechazan:

“No es a través de la unión de lo separado, ni de la comparación de los seres, ni de la conjunción de los sexos en un mismo cuerpo que se roza la sabiduría. La respuesta difiere y la conocemos desde el inicio, pero no somos conscientes de ella más que una vez en la vida. Ahora me toca abrazarla, triturlarla en la mano”.¹⁷⁶

La muerte es el arcano que en un instante y una sola vez en la vida, nos revela el conocimiento supremo, divino y otorga la sabiduría de lo infinito. Es la Panacea que cura el

¹⁷⁵ *Ibidem*, pág. 104

¹⁷⁶ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 209

dolor, el sufrimiento y todo los demás padecimientos de la vida. Es un germen que desde el inicio se encuentra encarnado en el cuerpo, en el espíritu y en la conciencia y lo vamos madurando hasta que se convierte en fruto. Sí, Cuesta tenía razón, la muerte es la única forma de conocer la eternidad, de penetrar en ella –como se sumerge en la expectación de la poesía, en ese abismo de “silencio que envuelve como en un halo las palabras”-para ser inmortal, ése es el fruto que del tiempo es dueño:

“Hay un modo para estar fuera del tiempo, de sobrepasarlo, de destruirlo; una manera de aplacar el placer que huye y la voluntad que se aleja. Ese es el fruto que del tiempo es dueño. Representa dejarlo todo, sacrificarlo, abandonarlo todo. Permanecer para siempre sin ti. Para siempre solo. Por la eternidad”.¹⁷⁷

Por su parte, Jorge Volpi está consciente de que él si ha conseguido el triunfo del alquimista, pues en el momento de escribir su novela y ofrecerla a nosotros los lectores, descubre la eclosión del oro filosófico, es decir, contempla la aparición del arte de la escritura, ése es el verdadero fruto de la eternidad, esa es la muerte que immortaliza. Y esto lo explica Volpi en las primeras líneas que dan inicio a su novela *La paz de los sepulcros*:

“A veces la muerte immortaliza [...] A veces la muerte no conduce al olvido, sino a la sustitución: a partir de ese instante el muerto halla una nueva existencia en los ojos de quienes lo han visto, de quienes han advertido la presencia de su ausencia; entonces su deceso trae al mundo un nuevo ser, como si se produjera un alumbramiento, el de ese carácter ni querido ni deseado que ahora carga su propia putrefacción: La immortalidad. A veces la muerte vivifica”.¹⁷⁸

Es cierto que el artista, en este caso el escritor, puede morir físicamente, y abandonar el recipiente corporal para transponer el umbral hacia una dimensión especular que lo convierta en un ser etéreo, para después resucitar y encarnarse bajo la forma de su Obra y sus personajes. Tal vez suceda que un día, el nombre del artista se hunda en el abismo del olvido, quedando su creación como la única reminiscencia de su existencia en el mundo. Quizá algún día, el nombre de Jorge Cuesta y de Jorge Volpi no nos revelen nada, pero lo que si es seguro es que siempre, en cualquier lugar y en cualquier fragmento del tiempo, su obra permanecerá incorruptible, porque habrá alcanzado la immortalidad. Por eso la muerte es el fuego que aviva la trémula llama de la memoria hasta cristalizarla y convertirla en la Piedra Filosofal, es decir, “la mente del novelista trabaja como la Naturaleza, poco a poco –

¹⁷⁷ *Ibidem*, pág. 106

¹⁷⁸ *Ídem*, *La paz de los sepulcros*, Aldus, México, 1995, pág. 11

y por acción del tiempo- va madurando las ideas y ordenando los recuerdos y obsesiones hasta construir una Obra” o expulsar el fruto de sus entrañas.

Para los alquimistas la Piedra Filosofal significa la culminación o el fruto de la Gran Obra, de igual forma para Jorge Cuesta la escritura simboliza el triunfo del Magisterio Hermético y por eso llama a la poesía “el fruto que del tiempo es dueño”, mientras que Jorge Volpi, considera a la novela como “fruto de la imaginación humana”. Así es, las tres cosas representan una sola: EL ARTE. Al final, para “Jorge” acepta su triste condición de personaje, reconoce que no es más un imitador de Cuesta (y de Volpi), que no es un dios ni un semidiós, sino que es la Piedra Filosofal, la quitaesencia, el “Dios mineral”, o dicho de otro modo es un hombre-homúnculo movido por los artificios de la escritura de su creador, es decir, el hombre es tratado como una sustancia mineral que “sufre”, “muere” y “renace”:

“Cuesta. Quiero detener su historia aunque al hacerlo no logre comprender una pasión como la suya. Inútil, no soy más que una copia forzada, un triste imitador que no llega a rozarlo. Él actuaba y se arrepentía y sufría, yo sólo pretendo actuar y arrepentirme y sufrir”.¹⁷⁹

Y mientras más va avanzando la narración, el personaje va descubriendo la trama en que el creador lo ha enredado, de alguna manera está consciente de que las paredes de la alcoba que lo envuelven, no existen –“...el frío viene de adentro de mí y no del suelo”- todo es una invención del escritor, una alucinación de su esquizofrenia, es una mentira que poco a poco, palabra a palabra y párrafo a párrafo va desapareciendo y que cuando el lector llegué a la página 112 del libro que es la marca final, tanto él como las paredes blancas de su solitaria alcoba, el espectro de Alma y la historia de Cuesta se habrán difuminado:

“Ahora lo sé: todo el asunto de Cuesta ha sido una mentira. ¿Cómo me atrevo a sostener que algo me une a ese poeta loco y sediento? Ni apoderándome de su historia ni introduciéndome en su cerebro enfermo sería posible redimirme. Soy un observador, un espía de sombras; desde que se inició esto –desde que lo escribo- no dejo de resultar ridículo, grotesco”.¹⁸⁰

Es cierto, desde el inicio de la novela y desde el inicio de esta tesis, el escrito (Volpi / Yo) le advierte al lector que su misión no sólo ha sido la de escribir una historia, sino también se confiesa como un “perseguidor”, un “detective de sombras, de fantasmas, de seres

¹⁷⁹ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 106

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 108

dobles, de animales esféricos, de doppelgängers y de figuras abigarradas”, que no son más que destellos de su propia conciencia. Su existencia es la de un testigo mudo que presencia un “asesinato ritual” desde una atalaya, por eso su obra posee la naturaleza del silencio:

“Visite a Lupe Marín y a Natalia Cuesta, el cementerio y el manicomio; leí cuanto se ha escrito sobre el poeta y revise su obra; un camino que desentrañaba las razones de la locura y de la inteligencia, los resultados alquímicos y biográficos no revisados antes”.¹⁸¹

Aquí el narrador, o más bien Jorge Volpi no sólo desarticula su itinerario de trabajo e investigación que en primera instancia le serviría para redactar su ensayo El Magisterio de Jorge Cuesta y que desembocaría en *A pesar del oscuro silencio*, sino que también describe mi propio itinerario –por supuesto, con algunas variaciones- para poder llevar a cabo esta tesis, lo cual comprueba la Teoría que propone sobre la literatura y que consiste en la idea de que los textos que leemos son como parásitos –lo que él llama memes o mentiras contagiosas- que se introducen en nuestra mente, infectándola con el fin de multiplicarse, dicho e otro modo, cuando nos entregamos a la lectura de una novela, estamos repitiendo la fórmula novelística creada por Cervantes en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, así es, después de haber asimilado la lectura de una novela, de igual forma que el Quijote nos lanzamos a la conquista de un ideal, mimetizando lo que hemos leído, de alguna forma, nuestra mente infectada de imagerías, mentiras y ficciones comienza a parecerse temporalmente a la de un esquizofrénico, es decir, a la mente del escritor. Esto es lo que le ocurre a “Jorge”, el protagonista de la novela, pero también a Volpi, ambos persiguen el ideal quijotesco al momento de imitar los actos incluso las palabras, las obsesiones y los sentimientos de Jorge Cuesta. Sí, de la misma forma que Alonso Quijano después de leer los libros de caballería, se transforma en caballero andante, el personaje (que también es el autor) después de penetrar en la literatura y absorber el estilo, las ideas, la visión y los sentimientos de los Contemporáneos, se transforma en “otro” y comienza a simular sus aciagas y tortuosas vidas. Se lanza a la aventura caballeresca, o mejor dicho, a la aventura literaria-alquímica, pues en todo momento su deseo y su esperanza es conquistar la inmortalidad por la vía de la regeneración del tiempo “antiguo, profano e histórico” en su totalidad, es decir, “intenta vivir humanamente en un tiempo mítico” –el de la ficción, un tiempo nuevo, instaurado por la repetición de la cosmogonía-, o dicho de otro

¹⁸¹ *Ibidem*

modo, vivir en la eternidad gracias a la transmutación del tiempo profano por uno sagrado, el que corresponde al tiempo de la narración de la novela que simboliza la duración de un instante eterno que se repite incesantemente:

“Un plan diáfano, absoluto. Una obra de arte lista para repetirse: la estructura de una novela perfecta. Enlazarme con Cuesta, emparentar a Alma con Lupe Marín y Natalia e incluso a Horacio Barrientos con Diego Rivera: perseguir la senda de la insania. El ciclo llamándome al vértice de una trama que me rebasa, eslabón de una cadena que se repite y me vuelve inmortal -inmortal al fin como él- sacrificando mi singularidad en aras del mito”.¹⁸²

Es verdad, la estructura que propone Volpi es perfecta, es como él dice, una obra arte lista para repetirse, pues sigue los preceptos descritos en “La Tabla Esmeraldina” por el tres veces grande”, “el tres veces sabio” Hermes Trismegisto. En primer lugar, crea su novela de la manera como fue creado el mundo, separando los contrarios y volviéndolos a unir para que ambos formen el milagro de una sola cosa, por eso su novela es esférica, tiene la forma del andrógino porque el escritor la “ha compuesto conjugando las cosas más preciosas para conocimiento y efecto, y transmutando en un género mejor, por una misma y parecida mixtura natural”. “Se unen, dice Heráclito, completo e incompleto, consonante-disonante, unísono-dísono y de todos se hace uno, y de uno se hacen todos. El catalizador que contribuye al proceso de permanencia (inmortalidad) o proceso de conjunción entre la sustancia lírica y la sustancia prosística, es el arte de la escritura, la “mixtura natural”, que después Jorge Volpi transmuta en el género Novela, en el Oro Filosofal.

La novela es circular o cíclica porque el tiempo ha sido definitivamente abolido a causa de la reintegración del caos, por eso sigue el proceso del “sentido inverso” dictado por el padre de la alquimia: “Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo”, es decir, el principio de la novela pertenece a la vida de Cuesta, pero al final se invierte el reloj de arena que marca el “tiempo sagrado” de la trama y todo comienza de nuevo, el personaje repite los actos del poeta cordobés, permitiendo que la otra vida se convierta en la suya y la narración cambie de la tercera a la primera persona, como si la historia de Cuesta representaran la cabeza de la serpiente de Uroboro y la del personaje, la cola que se deja morder por la cabeza, formando un tiempo circular, eterno:

¹⁸² *Ibidem*, pp. 108-109

”Una novela perfecta y una vida igualmente inútil. Me rehusó a aceptarlo, inservible, hipócrita, vana, prefiero mi historia fragmentada, la futilidad de mi esfuerzo, mi triste relación con Alma [...] Acaso sea lo único que supera el absurdo. Sólo por su imagen, por su lejanía, accedo a escribir un final”.¹⁸³

Un final que es el principio de la novela, pero invertido, un final que simboliza el triunfo quimérico del alquimista, ya que obtener el Oro, la inmortalidad, significa regresar al origen, al estado puro del ser, al andrógino, que no es otra cosa más que emprender un camino hacia el “centro” del yo interno, es decir, hacia esa milagrosa virtud unida por la esencia de muchas especies en una, llamada corazón –piedra- en donde se concentran albergados la perfección, la belleza y el Arte:

“Todo lo combina en ella y la forma con ella. Paradójicamente, en su centro está el sentido del infinito: el único infinito posible. No dura ni reposa. El aire tenso y musical espera”.¹⁸⁴

El “centro”, afirma Mircea Eliade, es la zona de lo sagrado por excelencia y el camino para llegar a él consiste en llevar el rito de transición que va de lo profano a lo sagrado; de lo efímero e ilusorio a la realidad y a la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad, por lo tanto el “centro” es esa “grieta” –sepulcro- por donde se despeña y escinde “Jorge”, para convertirse en el “otro”, en Jorge Cuesta; pero también es ese lugar donde Jorge Volpi, su creador deja de ser artista para convertirse en obra de arte, es decir, se convierte en “Jorge”, el protagonista de *A pesar del oscuro silencio*, finalmente, cualquiera que sea el camino hacia arriba o hacia abajo son uno y el mismo camino. Esa es la razón por la que el ambiente en el que desarrolla la trama se hace neutro, porque no hay movimiento, tensión o flujo, por eso “el aire tenso y musical espera, ya que el espacio difundido está disuelto y el tiempo se encuentra coagulado en la música de Schoenberg y de Bach, modelada por el cello de Alma, o más bien por su mano, pues ese es el verdadero instrumento que cristaliza la suma encadenada de intuiciones y sensaciones conformadas por la efímera vibración sonora, que vive precariamente unos instantes en el tiempo y que adquiere sentido y coherencia gracias a la memoria ordenadora del ser humano. Por eso si echamos a volar un poco la imaginación, durante el tiempo de la lectura de la novela podemos escuchar este “sistema organizado y homogéneo” llamado música, como si estuviéramos en un sala de conciertos o frente a una pantalla de cine -¿acaso este objeto no

¹⁸³ *Ibidem*, pág. 109

¹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 105

funge también como un espejo que refleja el arte?- y los personajes y los sucesos se proyectan sobre la superficie en blanco, poblando nuestros sentidos, desarrollando con sus actos una trama absurda y demencial, tanto que Bach y Schoenberg sirven como música de fondo.

La música es una “interiorización” que afecta de manera vulnerable nuestra secreta y recóndita intimidad sensorial e intelectual, logramos aprehenderla gracias a la memoria que es la encargada de ordenar esas vibraciones sonoras que se agrupan como un enjambre en el caracol del oído para formar un todo hecho de instantes fugaces (notas) que se repiten infinitamente y que si se separan, se condenan a la desolación (pues una sola, aislada de las otras, no sirve de nada), a la intrascendencia, al silencio. Por eso la música –como la escritura- significa la repetición de un “tiempo sagrado”, es como diría Platón, la imagen de la eternidad en movimiento y esa es la razón por la que es el arquetipo de un ritual de iniciación, es decir, el tiempo de la Creación del Mundo que tiene la duración de un instante eterno que al dejar de repetirse cíclicamente, crea un vacío, una ausencia, un retorno continuo *in illo tempore* del silencio. Sí, el silencio que al ser considerado como un lugar de reposo no es más que la nostalgia de la eternidad, de un estado paradisiaco que marca un principio y un fin, como un mecanismo de muerte y resurrección que consiste en el rito de la regeneración del tiempo a través de la concepción del Arte, ya que cuando Jorge Volpi escribe la novela narrada por su personaje o cuando Alma reconstruye con su cello las notas musicales que anteriormente pertenecían a Bach y a Schönberg, se vuelve a repetir el acto cosmogónico de la creación del universo, que por ser la mimesis de un acto divino, se realiza en el centro (*speculum*) del mundo (*mundi*), en la zona donde el silencio y la soledad son dueños. Por eso uno de los personajes de Volpi, extraído de su novela *En busca de Klingsor* se pregunta:

“¿Cómo diferenciar los días cuando uno habita la eternidad? ¿Cómo apreciar las variaciones, los cambios de humor, la profundización de las dolencias, la pérdida de la memoria, la atenuación de la sordera, cuando los días son todos idénticos, cuando nada diferencia a uno de otro, cuando el tiempo ha sido aniquilado?”.

Es esa la razón por la que la eternidad es un espejo sin orillas como el arte, y cuando Jorge Volpi o su narrador se reflejan en él, se dan cuenta de que no sólo duplica la imagen para que esta no muera –como la cúpula, buscando la permanencia de la especie, la perennidad

de la vida, pues el amor-erotismo también es un camino, un ascenso hacia la sabiduría de todas las cosas, hacia la inmortalidad-. ¿Acaso el personaje de la novela no busca la inmortalidad al hundirse en la humedad y en la tibieza del cuerpo de Alma? Pues sí, él sabe que la visión de ese cuerpo hermoso no sólo le revela “la inmortalidad” sino que también duplica el dolor y la ausencia de los otros: “...se llamaba Jorge como yo y su vida me duele dos veces”, dice el personaje continuamente, pues al final comprende que ya no sólo es “detective de sombras”, un observador, sino que se ha convertido en una de ellas, en la palabra que arde y se hace ceniza, representando la resurrección y la encarnación del verbo: La escritura.

“El acceso al centro, continúa explicando el filósofo rumano Mircea Eliade, equivale a una consagración, a una existencia ayer profana e ilusoria, sucede ahora una existencia real, duradera y eficaz”. Así es, cuando “Jorge” acepta su condición de narrador en la novela, es el momento en que atraviesa la zona del silencio para comenzar a transformarse no sólo en Jorge Cuesta sino en un ser que posee una existencia real y duradera dentro de un microcosmos –también real- donde se consagra como un individuo ya que al optar por la sabiduría y por la eternidad renuncia a la compañía de los otros. Él es el encargado de la narración, por eso su existencia ya no es ilusoria porque se convierte en un personaje importante, dentro de un libro importante y lo es porque la narración se ha llevado a cabo en un “ámbito umbralicio; un ámbito en el cual los personajes y las cosas están siempre como en la vida, a punto de dejar de ser lo que están siendo, a punto de cambiar de nombre”. Se llamaba “Jorge”, pero en un instante deja de serlo y se convierte en el autor que accede a escribir un final, que en realidad como he dicho, es un inicio, un ritual de construcción, llamado esquema de iniciación:

“Estoy tendido en la cama, demacrado y frágil, las manos escondidas bajo las sábanas, dulcemente apoyadas en el vientre. Parezco una estatua comenzando a surgir del mármol del lecho, en todo caso un componente más del mobiliario de la habitación y no un ser vivo, Ni siquiera se nota cuando mis pulmones se hinchan o las alas de mis párpados caen por momentos. Sin embargo, un brillo incierto escapa de mi mirada, como si en mi cuerpo roto, exánime todavía hubiese un residuo de paz, del fuego secreto que me nutrió siempre”.¹⁸⁵

¹⁸⁵ *Ibidem*, pág. 110

Dicha “iniciación” consiste en una serie de pruebas o sacrificios que simbolizan la muerte y la resurrección del iniciado. Así que el personaje repite el último acto de Cuesta y el actor eterno de Volpi, pues “todo sacrificio repite el sacrificio original y coincide con él”. Todos los sacrificios se cumplen en el mismo instante del comienzo:

“Me resisto y trato de olvidar, pero los reflectores cuidadosamente dirigidos, me lo impiden; no sin ánimo de castigo me he condenado a la vigilia permanente. Es esta una buena imagen de la eternidad que tanto he buscado: no hay movimiento, tensión o flujo, el espacio mismo se disuelve en un espejo sin orillas. Solo en un lugar, fuera del mundo, puede permanecer una criatura como yo. El ambiente está diseñado para mi cuerpo neutro”.¹⁸⁶

Es a causa del sufrimiento que el personaje (sacrificado) se purifica y se redime y es gracias a las operaciones alquímicas, asimiladas al dolor de la tortura, de la muerte y de la resurrección que “Jorge” es transmutado, se convierte en la palabra que arde —en ceniza—, es decir, obtiene un modo de ser trascendental: se hace Oro, arte, novela, inmortalidad:

“Me he convertido en otra causa del silencio: imposible dar sentido a mis palabras. Lo mejor es callar”.¹⁸⁷

Esa otra causa del silencio a la que se refiere el narrador es la muerte, pero es la muerte que inmortaliza, la del Hombre despierto, del resucitado; la que otorga la creación literaria:

“¿Cuánto pasaría de hinojos, realizando una penitencia inútil y sorda? ¿Cuántos años en esa agonía? Mi lenta respiración apaga el tiempo; la distancia entre inspiraciones y exhalaciones dilata los minutos. El pensamiento no está sometido al devenir”.¹⁸⁸

Al llegar a este penúltimo párrafo, los lectores podemos observar la dolorosa agonía de Cuesta, de “Jorge” el personaje-narrador, de la escritura y de la novela misma y antes de que se consuman por completo sus palabras, podemos escuchar sus estertores hiriendo de muerte al oscuro silencio:

“Al fin me decido. De la calle se escuchan gritos que cimbran los muros. Una voz incomprensible que busca mi libertad. Me pesan los ruidos, deseo que el silencio me acompañe de una vez. Pero ni el dolor lejano me conmueve. No siento ni recuerdo ni sufro ni lloro”.¹⁸⁹

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 110-111

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 111

¹⁸⁸ *Ibidem*, pág. 112

Al final, el narrador cumple con el rito de regeneración, pues logra anular el tiempo transcurrido (lo cual equivale a la obtención del elixir de la vida eterna) en el momento de invertir la narración y regresar al inicio –al centro, al origen, al útero- en donde dicha iniciación simboliza un “nuevo nacimiento”, el del “otro”, el de Cuesta. Entonces las sombras del pasado, todos los males y todos los pecados, para que el personaje limpio de su antigua vida, comience a habitar un presente continuo y esférico, es decir, eterno, en el que lo único que sabe hacer es repetir las acciones del “otro”, dejándose atrapar por la huella del karma:

“Casi por instinto, por inercia, amarro algunas sábanas a la cabecera de la cama. El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina el futuro”.¹⁹⁰

Así es, el final de *A pesar del oscuro silencio* es el mismo que el del *Canto a un dios mineral* y a su vez el final de “Jorge” el narrador, es el mismo trágico final de Jorge Cuesta. Sí, el mismo ambiente propicio para el suicidio, la misma muerte a manos de la literatura. Sí, la escritura (la poesía, la narrativa) es el sabor que destila la tiniebla, es la única sustancia que domina y puebla el futuro, porque el arte no se corrompe, es inmortal y lo único que necesita para resucitar, para que la vida contenida entre las páginas de la novela de Volpi se vuelva a regenerar, es la aparición de nosotros los lectores, pues al final me doy cuenta que no sólo “Jorge”, Cuesta y Volpi obtienen el triunfo del alquimista, que no es otro más que la obtención del oro, pues al momento de atravesar el umbral del silencio, nosotros también fungimos como alquimistas que durante el tiempo de la narración resucitamos al autor junto con su obra y sus personajes; pero nosotros también somos resucitados, pues el escritor nos ofrece una dosis que consta de treinta y tres capítulos que conforman su novela, como si ingiéranos la Panacea que nos salva del tedio y de la ignorancia, ya que leer una novela es una forma de conocimiento y de otredad, pues como el personaje, en algún momento de la narración, los lectores también experimentamos la vida artificial descrita en el libro, el dolor que le duele a Cuesta o a “Jorge” o a Volpi, también nos duele. Por eso, también somos alquimistas y buscamos obstinadamente el elixir que cure los males espirituales, el triunfo se hace evidente cuando llegamos al punto

¹⁸⁹ *Ibidem*

¹⁹⁰ *Ibidem*

final de la novela que delata el final del Magisterio y comprendemos que entre las manos tenemos una obra de arte –el tesoro de los tesoros- lista para repetirse *ad infinitum*.

A pesar del oscuro silencio termina como se apaga la vida en un cuerpo y se deja de escuchar y sentir el titubeante latido de la entraña acompasando la música del corazón y de la conciencia. El mecanismo del libro y sus engranajes se detienen y las letras desaparecen, la ausencia del lector calla y borra las palabras, hasta que alguien más, otro lector, o quizá el mismo, pero en un tiempo renovado, coja el libro y lo desperece del sueño y la modorra de la eternidad, y entonces lo abra y cruce la orilla hacia lo “otro, buscando de nuevo el Oro, como el alquimista, sabiendo que para emprender el trayecto del Magisterio, es preciso tener paciencia, tiempo y los instrumentos necesarios, después puede comenzar a leer, pasando y observando los tres colores que tiñen la narración, hasta llegar al final. La novela termina como concluye una sinfonía después de dos horas de arrebato: La desolación absoluta del silencio.

Tema 3: El sentido inverso de la escritura: El retorno del reflejo literario de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Salvador Elizondo y Roman Polansky en el espejo de Jorge Volpi

¿Qué hay después del final de *A pesar del oscuro silencio*, después de que el tiempo destructor desgastó a la narración y los personajes simulando el fin del mundo? ¿Qué ocurre durante la desolación absoluta del silencio, cuando sólo queda una huella, una “grieta”, una herida que no cicatriza, como un sueño no realizado, cuando “la voz vaga y futura y perpetua y difunta, suena como un eco”? El silencio no sólo simboliza la inmovilidad de la nada, también representa un trance, un reposo y una preparación para una nueva vida, por eso, todo final, incluso el de una novela, evoca un comienzo, es decir, un tiempo mítico en el que el mundo (la novela) aún no existía. El silencio revela el misterio de la inagotable y cíclica aparición de la vida, de la renovación rítmica del cosmos, pues la vida –aún siendo imaginaria o artificial- no se destruye, sí, la vida considerada como un pedacito de universo fragmentado, de materia, sólo se transforma, como la escritura que al igual que el cosmos es un organismo vivo que se renueva periódicamente, esa es la razón

por la que no hay un final, sino un eterno retorno. Pero para poder iniciar de nuevo, es necesario regresar las páginas del libro, como las secuencias de una película cuando ha llegado a su final y deseamos regresar la escena que da inicio a la cinta o quizá a alguna que se encuentra en medio, necesariamente lo tenemos que hacer de atrás para adelante y así sucesivamente hasta llegar al verdadero origen de la trama, como si hiciéramos funcionar un reloj demente poseedor de un mecanismo invertido en donde las manecillas caminan hacia el lado siniestro, permitiéndonos mirarlo todo desde diversos ángulos, desde una perspectiva diferente (como ocurre en la película francesa *El año pasado en Marienbad* del director Alain Resnais, o la mexicana *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu) a partir de una doble visión que ofrezca una nueva realidad y la posibilidad de penetrar en un universo paralelo, el de las diferentes formas y voces narrativas. Así es, lector, “comienza ya a leer el libro, lo que pasa es que estás del otro lado del espejo y allí las páginas del libro se suceden en sentido inverso, ¿entiendes? Es preciso que leas hacia el otro lado”.

Sí, hay que ir hacia el otro lado, en sentido inverso como propone la fórmula alquímica para obtener la inmortalidad, que no se obtiene permaneciendo encallado frente a la quietud de la imagen proyectada en un espejo como sostiene al principio “Jorge” el personaje-narrador, pero al final comprende que hay otro modo de encumbrarse y que tanto él como Cuesta a pesar de obtener el triunfo del alquimista, han caído en un error porque es imposible permanecer en el vacío, tan imposible que de nada sirven la sabiduría, la inteligencia, la inmortalidad, estando tan solo y por eso lleno de zozobra, dice:

“De pronto, en un instante, ensombrecido, se da cuenta de error. Y llora y grita y se desespera y enloquece. Ese no es el camino: hay que recorrerlo en sentido inverso”.¹⁹¹

“En sentido inverso”, cuando el narrador escribe estas palabras, se refiere a que hay que aventurarse del otro lado del espejo, del otro lado del silencio, asumir la postura del que está adentro de la superficie bidimensional si se está afuera y salir del azogue si se encuentra adentro. Ver el dolor, la soledad, la ausencia, la angustia con los ojos del otro, pero no sólo con los ojos de lacara, sino también con los del corazón, como diría Gilberto Owen:

“Me miro con tus ojos y me veo alejarme [...] y quisiera gritarme desde tu boca: <<No te vayas>>”.¹⁹²

¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 89

Lo que el narrador de la novela propone para conseguir la inmortalidad es devolver intacta la imagen de todas las escenas ocurridas hasta llegar de nuevo a la semilla y tiene razón, esa es la verdadera inmortalidad, la del eterno retorno y “Jorge” el protagonista al repetir todos los actos de Cuesta, lo está inmortalizando, está regenerando simbólicamente su ser, devolviendo al mundo tangible la materia desmembrada de su carne y de su espíritu. Entonces, enseguida “Jorge” repite las palabras que en el párrafo anterior escribió en tercera persona del singular para referirse a Cuesta, pero esta vez lo hace en primera persona, para hablar de sí mismo:

“En sentido inverso, Dios mío. En el baño de mi casa, el rostro sobre el retrete, escupiendo, también me doy cuenta del error. Y lloro y grito y me desespero y enloquezco”.¹⁹³

Cuando “Jorge” cambia la voz narrativa de la tercera (Él) a la primera persona del singular (Yo), en ese instante ha ocurrido la metamorfosis, él ya no es “Jorge” el narrador de la novela, sino que se ha transformado en el poeta Jorge Cuesta. En el momento en que Volpi a través de su personaje pronuncia esa frase que ha repetido varias veces: “...hay que recorrerlo en sentido inverso”, nos está indicando a los lectores que a su novela tenemos que comprenderla en *sentido inverso* como si tuviéramos una moneda entre los dedos y la hiciéramos girar dejando expuestas a la vista la confusión de sus dos caras (el anverso y el reverso) como las dos mitades de la personalidad escindida, pues es verdad que somos seres dobles y que hay otro ser que nos persigue para emparejarse con nosotros, un “otro yo” idéntico, que quizá no sólo se encuentra en la conciencia, al menos no siempre está ahí, en ocasiones nos observa, nos acecha, desde el otro lado del espejo, sí, ese “otro” es el Doble o Der Doppelgänger del que hablan los alemanes.

a) EL DOBLE

Ante la certeza y la amenaza de la muerte y la finitud, el hombre ha creado una serie de artificios (escritura, pintura, escultura, fotografía, cine, música, etc.) que le aseguren su permanencia a través del tiempo, por eso inventa a un Doble que lo libere de los límites

¹⁹² Owen, Gilberto, *Obras*, pág. 318

¹⁹³ Volpi, Jorge, *op. cit.*, pág. 89

corporales, del tiempo, de los cielos, de la naturaleza y de los procesos biológicos, su aparición asegura la trascendencia del “otro” que lo ha creado. El Doble, responde a la necesidad de perpetuarse en “otro ser”, además representa un intento regresivo hacia el origen, hacia el reino perdido y un inevitable rencuentro con el pasado que es ese instante mágico que nos revela nuestra realidad y esa verdad absoluta que configura el Yo.

Jorge Volpi asegura su permanencia y su flujo en el tiempo, aún después de la muerte, a través de su obra y sus personajes, en este caso, es “Jorge” quien representa a su Doble, idéntico. El escritor sigue la misma fórmula narrativa de la inversión del texto –que al mismo tiempo significa la inversión o la transformación de la personalidad- que proponen varios autores arquetípicos en la creación de su escritura, el primero de ellos es Julio Cortázar, quien desarrolla ese tema a la perfección en varios de sus textos, por mencionar algunos en *La noche boca arriba*, *Relato con un fondo e agua*, *Retorno de la noche*, *Lejana*, *Una flor amarilla*, *Continuidad de los parques* y *Axolotl*. En todas estos cuentos no sólo los personajes cambian, sino que también el propio texto sufre una metamorfosis. Pero de los ocho cuentos que he mencionado, el que tiene mayor afinidad con *A pesar del oscuro silencio* es *Axolotl*. Es evidente que tanto el escritor argentino como su obra son elementos inherentes al pensamiento de Volpi, ya que en algunas de sus novelas hace mención de dicho cuento, por ejemplo en *El fin de la locura*:

“Paseo por los alrededores de la isla de San Luis cuando las entreveo a la distancia. A unos pasos, en el borde mismo del Sena, su altísima figura permanece de hinojos en la orilla. ¿Qué hace allí? ¿Acaso persigue su reflejo? De pronto la veo sumergir sus largos dedos en las aguas e imagino que en vez de sólo refrescarse, Julio Cortázar devuelve al río un minúsculo ajolote sustraído del acuario del Jardín des Plantes”.¹⁹⁴

Asimismo, en su libro de *La paz de los sepulcros* dice:

“Es curiosos convertirse en lo que antes era nuestro objeto de estudio, como si de pronto los insectos, las bacterias nos inspeccionaron bajo la lente del microscopio, o, igual que en el cuento de Cortázar, como si nos convirtiéramos en los ajolotes que antes observábamos con devoción”¹⁹⁵

En efecto, lo que escribe Volpi en esta cita es lo mismo que ocurre con el protagonista de *A pesar del oscuro silencio* quien después de perseguir obstinadamente la vida, la obra, la

¹⁹⁴ Volpi, Jorge, *El fin de la locura*, pág. 283

¹⁹⁵ Ídem, *La paz de los sepulcros*, pág. 279

locura, las obsesiones e incluso las razones de la tétrica muerte del poeta Jorge Cuesta, termina convirtiéndose en él y es precisamente en ese momento cuando las personalidades se invierten y la sombra del poeta veracruzano comienza a acecharlo, a perseguirlo en cualquier superficie que lo refleje: un charco de agua, una fotografía, un espejo, la luminosidad de una mirada, el eco soez de la conciencia o el texto en que se escribe a sí mismo y retrata a su DOBLE. Y es por que en el capítulo ocho de la Primera Obra señala:

“Lo siento muy cerca, agazapado, escondido en cada sombra, en los mismos lugares ya frecuentados, en mis conversaciones, en mis libros. Ahí está, frío, constante, impávido. Me invade su inteligencia atroz, su locura, mi pánico. Es un demonio que no ríe, que añora, que recuerda. Un pecador nostálgico queme acecha: su misión es perderme, contagiarme de su triste arrepentimiento. Está en el cementerio y reza junto a la tumba del poeta, también lo encuentro en mi trabajo, en las esquinas, en las salas de concierto y en los espejos. No te engaño: existe. . Es portador de la verdad, del supremo secreto, del conocimiento”.¹⁹⁶

Pero, ¿qué influencia tiene el cuento de Cortázar en la novela de Volpi? *Axolotl*, texto publicado junto con otros cuentos en 1956 en el libro titulado *Final del juego*, coincide con la teoría volpiana del doble —e implícitamente de la Obra abierta, es decir, de aquella pieza literaria que se fundamenta en el arte cinético, en el arte en movimiento que es el que tiene la posibilidad de conjuntarse con otras disciplinas. Aquí el lector participa e interpreta directamente de la narración como si él también estuviera escribiendo el texto, o mejor aún, como si perteneciera a la estructura de la narración complementando a el escritor y los personajes y dejándose complementar al mismo tiempo por ellos, en una suerte de retroalimentación, formando una obra estéticamente circular, es decir, perfecta, ya que el lector llena los huecos que ha dejado abiertos el escritor en la narración, su misión es poblar con su propia imaginación esas zonas de indeterminación —de la creación del texto invertido y de la escritura convertida en reflejo—. En este cuento el protagonista que es el propio Julio Cortázar (o más bien un alter ego que copia de una manera exacta sus movimientos y pensamientos) visita con frecuencia el Jardín des Plantes, presumiendo de su gusto por los felinos, sin reparar en ningún momento en los acuarios, hasta que un día ocurre el prodigioso encuentro con los minúsculos y extraños seres que viven en ese lugar: los axolotl. El primer contacto que tiene con ellos es a través de la mirada, ya que siempre el encuentro con el otro, con el Doble se realiza por ese medio. Los mira del otro lado del

¹⁹⁶ Ídem, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 34

vidrio, quedándose absorto frente al acuario y aquí el acuario reemplaza al espejo del texto de Volpi donde se reflejan Cuesta y su perseguidor. Los axolotl en su forma larval y monstruosa, encerrados en el acuario no son otra cosa más que el *doble deformado* de Cortázar encerrado a su vez en la caverna de su conciencia, son el testigo implacable de sus actos:

“...aceptaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas [...] Los axolotl son como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos, había una pureza tan espantosa en los ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma”.¹⁹⁷

La fusión del hombre —el protagonista y narrador— ocurre cuando este personaje, presa de la mirada acusadora de su reflejo, pega completamente su cara al cristal del acuario (al espejo) y de repente se ve adentro, ¿o quizá deba decir afuera? En realidad en eso consiste el engaño o el elemento ficcional que Cortázar fabrica para confundirnos a los lectores:

“Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar en el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía muy de cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí”.¹⁹⁸

Así es, el hombre se convierte en un ajolote porque desde el momento en que tiene contacto con sus miradas comienza a vivir sus vidas como si fuera la suya y a salvarlos de la tortuosa condena de la soledad, de la profundidad de la nada:

“Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: <<Sálvanos, sálvanos”.¹⁹⁹

Esa salvación consiste en la transmutación del sufrimiento de un axolotl en la existencia de Cortázar, al igual que el protagonista de *A pesar del oscuro silencio*, la vida de los ajolotes le duele dos veces:

“Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir. Cada mañana al inclinarme sobre el acuario, el reconocimiento era mayor. Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sentimiento amordazado, esa tortura rígida en el fondo del agua”.²⁰⁰

¹⁹⁷ Cortázar, Julio, *Obras completas I*, pág. 502

¹⁹⁸ *Ibidem*, pág. 503

¹⁹⁹ *Ibidem*

Y Volpi en el primer capítulo de la tercera obra, escribe algunas líneas semejantes a esto que Cortázar dice cuando su personaje observa a través de la limpidez del espejo, o quizá de su propia mirada, a Cuesta como si fuera un ajolote:

“Cuesta era la imagen que yo asía con la mirada, las sombras, mi mente, mi inteligencia devastada que nos unía. Cuesta era acaso mi propio dolor”.²⁰¹

Es verdad, el dolor de los míticos animalitos es el mismo dolor que padece Julio Florentino Cortázar, de igual forma la ausencia de la razón y la tortura de Cuesta son los mismos males que aquejan a Volpi. Entonces Cortázar prosigue en su narración:

“no era posible que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inexpresividad forzada de sus rostros de piedra, no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena extrema, de ese infierno liquido que padecían”.²⁰²

La “condena eterna” de la que habla el escritor es la del espejo, ese “infierno liquido” es el delas aguas turbias condensadas en la fuente en que se refleja Narciso (Narciso-Volpi, Narciso-Cuesta, Narciso-Cortázar, etc.) se refiere a la tortura de la conciencia sin párpados que funge como un testigo cruel (un verdugo) que como los ajolotes al no poder cerrar los ojos, siempre están despiertos, alerta, en perpetua vigilia:

“Acaso sus ojos veían en plena noche y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tiene párpados”.²⁰³

Esta idea del insomnio, de los párpados eternamente abiertos –incluso la ausencia total de párpados-, de la conciencia que nunca duerme, es terrible, porque todo eso se traduce como el atisbo de nuestro Doble que en ningún momento deja de observarnos y perseguirnos desde el otro lado del espejo hasta lograr que crucemos esa otra orilla y de esa manera nos convirtamos en él y él se encarne en nosotros. ¿Y qué sucede después de esta metamorfosis, cuando el creador (Cortázar y Volpi) se encuentra dentro del acuario-espejo, mirándolo todo como protagonista, asumiendo su papel de personaje? Es en ese preciso instante cuando el texto adquiere un sentido diferente del que veníamos leyendo. Es lo mismo que

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ Volpi, Jorge, *A pesar del oscuro silencio*, pág. 49

²⁰² Cortázar, *op. cit.* , pág. 503

²⁰³ *Ibidem*

pasa con un reloj de arena que al darle vuelta, todo el tiempo acumulado en granos de arena se disuelve en la regeneración de otro tiempo, de un tiempo nuevo.

La novela de Volpi, así como el cuento de Cortázar; son como un reloj de arena que al momento de invertirlo las palabras como diminutas partículas de arena condensadas en el fondo, caen y se trasvasan a una realidad paralela, la realidad subjetiva que posee el “otro” y que deja de serlo cuando el narrador logra penetrar en su mundo para liberarlo. No hay ninguna duda de que en estos dos autores, el doble juego de las sustituciones es circular e interminable, ya que tanto en *A pesar del oscuro silencio* como en *Axolotl*, no se sabe cual de los dos (el escritor o su personaje) se ha convertido en el “otro”, cual de los dos es el ajolote prisionero en el acuario y cuál es Cortázar, el hombre. ¿Quién de los dos “Jorges” es el que está afuera y crea la novela y quién de los dos se encuentra adentro del acuario (texto)? Finalmente compruebo que al igual que Julio Cortázar, Volpi hace de la escritura de un ámbito lúdico, un caleidoscopio de palabras, un dédalo de espejos en donde los personajes entran siendo de una forma y salen transformados en un ser diferente al que era desde un principio. El cuento de Cortázar tiene su desenlace cuando ocurre la escisión del ajolote y del hombre, el escritor argentino crea un puente hacia dos realidades diferentes, la del creador y la de la criatura, dejando como una incógnita quién es el verdadero Cortázar:

“Ahora soy definitivamente un axolotl y pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad final, a la que el ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl”.²⁰⁴

El escritor concluye su cuento dejando clara su idea del eterno retorno de la escritura, es decir, deja abierto el umbral del espejo infinito del texto, donde el lector tiene la posibilidad de penetrar y entreverar su imagen con la de la narración, con la del narrador y con la del narrado, formando así una unidad o masa indisoluble, una sola proyección, pues si bien es cierto que Cortázar fue quien escribió el final, el lector, es ese *doble* misterioso y oculto quien lo complementa, ya que leer, interpretar o traducir un texto, es de alguna

²⁰⁴ *Ibidem*, pág. 504

forma, reinventarlo, redescubrirlo y volverlo a escribir, por supuesto que esto se realiza sólo de una manera simbólica.

Ahora prosigo con un segundo ejemplo del “sentido inverso” de la escritura, con otros dos textos circulares o invertidos, pertenecientes a Jorge Luis Borges –otro magnífico teórico de la otredad- titulados *Borges y yo* y *El otro*. En el primer texto el poeta argentino se describe a sí mismo como un personaje que ha sido inventado por Borges (Borges, el creador de universos narrativos, el hacedor de ficciones) y que está consciente de que sólo es una criatura de ficción modelada –como un Golem- por el barro de la escritura. Aquí la voz narrativa está en primera persona del singular (Yo) y pertenece al personaje protagonista, el *alter ego* del escritor. Entonces el narrador comienza su relato diciendo:

“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas [...] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica”.²⁰⁵

Borges, el personaje, sabe que es únicamente una emanación (un fluido literario o escritural) del pensamiento demiúrgico de Borges y por eso dice:

“...yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar [...] Yo he de quedar en Borges, no en mi (si es que alguien soy)”.²⁰⁶

Como los ajolotes de Cortázar, Borges-criatura, se encuentra aprisionado del otro lado del cristal del acuario-espejo-texto en lo que lo ha colocado Borges-creador. Siente, sueña, piensa y respira gracias a la vida artificial que le ha inoculado el escritor y es gracias también a la magnificencia y a la maestría de su pluma que le ha otorgado el privilegio de atravesar el azogue del texto y convertirse por un momento en el narrador de una creación literaria:

“Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es olvido, o del otro”.²⁰⁷

²⁰⁵ Borges, Jorge Luis, *Ficcionario*, pág. 351

²⁰⁶ *Ibidem*

²⁰⁷ *Ibidem*

Así es, no hay forma de que Borges-criatura se desligue de Borges-creador, el personaje sabe que necesita ser nombrado por el segundo Borges para poder existir, esta misma asociación simbiótica donde el escritor se beneficia de su personaje y viceversa, esto ocurre con *A pesar del oscuro silencio*, ya que “Jorge” el narrador no podrá existir ni mimetizar las ideas, los gustos, las costumbres y hasta el nombre propio de Jorge Volpi si este no lo imaginara y lo escribiera. Al finalizar el relato el narrador dice: “No sé cual de los dos escribe esta página”.²⁰⁸ Y cuando Borges-criatura escribe estas últimas palabras es el instante en que produce el cambio y el sentido del texto se invierte. Como en el cuento de Cortázar, uno de los dos Borges ha quedado encerrado dentro del espejo-texto, no se puede saber con exactitud quien de los dos Borges es el verdadero y quien es la invención del “otro” ni en que momento ocurre la metamorfosis y la realidad se vuelve ficción y la ficción deja de serlo completamente, pues en la ficción adquiere tintes de realidad. Este mismo modelo narrativo o laberinto borgiano lo utiliza Volpi en su novela para crear un ambiente de suspenso, confusión, angustia y desolación.

En *El otro*, cuento que aparece publicado en *El libro de arena*, Borges de nuevo se desdobra para mirarse desde afuera y poderse escribir a sí mismo como personaje y entonces narra en primera persona del singular un encuentro con su Doble, pero lo desconcertante del relato es que su alter ego se encuentra ubicado cronológicamente en 1918 y él, en 1969. El suceso ocurre cuando Borges se da cuenta de que está sentado frente a un río, pues la imagen del agua siempre será la representación simbólica del espejo (o al revés) y en este caso, el río simboliza el fluir del tiempo y de la conciencia que mueve los recuerdos. Entonces el personaje tiene un *déjà vu*, una regresión casi imperceptible al pasado y dice: “Usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges”.²⁰⁹ Sí, pero uno es el Borges joven y el otro es el Borges viejo existe un abismo temporal entre ambos seres, pero aún así es posible su encuentro, quizá no en la realidad, pero sí el ámbito onírico, al menos con este pretexto, Borges justifica la presencia de su doble:

²⁰⁸ *Ibidem*

²⁰⁹ *Ídem*, *El libro de arena*, Madrid, 2005, Alianza, pág. 9

“Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo mismo”.²¹⁰

Es verdad, los recuerdos son la imagen fugaz o el reflejo de lo que fuimos en el pasado, del otro ser que con el transcurso del tiempo ha sufrido múltiples transformaciones. Es importante mencionar que siendo ciego Borges la mayor parte de su vida, no podía mirarse a sí mismo en un espejo, es por eso que él utiliza en su literatura los sueños como el espejo de la conciencia, esa es la única superficie plana donde él se puede contemplar, ya que según lo que los conceptos del psicoanálisis afirman, en la hipnosis encontramos el reflejo oculto de nuestro ser. La vigilia y el sueño son metáforas oscuras y monstruosas del amalgamamiento de la realidad y de la ficción que ambientan el relato de Borges:

“El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que para olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo”.²¹¹

Y de nuevo el homónimo de Jorge Luis Volpi nos engaña con sus letras. ¿Quién de los dos ha soñado al otro? La respuesta quizá no sea tan fácil, ya que le estructura de este relato también es circular y por esa razón cualquiera de los dos Borges puede ser soñado por el otro. Es seguro que esta idea, del hombre que sueña que está soñando a otro, quien a su vez, sueña que alguien lo está soñando, Borges la retoma de aquel prodigioso y magnánimo libro *Las mil y una noches*, pero también de la sabiduría del escritor italiano Giovanni Papini (1881-1956), a quien el escritor argentino le profesa una gran admiración, precisamente por ser afín a sus obsesiones y poseer un amplio conocimiento del tema del Doble y por esa razón el escritor argentino prologa y antóloga algunos de sus libros y cuentos respectivamente:

“Leí a Papini y lo olvidé sin sospecharlo, obré del modo más sagaz, el olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria [...] <<Due immagini in una vasca>> renueva la leyenda del doble, que para los hebreos, significa el encuentro con Dios y para los escoceses la cercanía de la muerte. Ninguno de estos caminos es el que Papini siguió; prefirió vincularlo a la constante y a lo mutable del yo a Heráclito”.²¹²

Así es, el misántropo Giovanni Papini también cree en los ríos metafísicos de Heráclito - “No hay manera de bañarse dos veces en la misma corriente; que las cosas se disipan y de

²¹⁰ *Ibidem*, pág. 10

²¹¹ *Ibidem*, pág. 19

²¹² Papini, Giovanni, *El espejo que huye*, prologo y selección de Jorge Luis Borges, pp. 10-11

nuevo se reúnen, van hacia ser y se alejan del ser”- y para él, el Doble es la escritura, es la imagen especular que refleja el alma del artista, es decir, a su verdadero Yo, por eso dice que “la literatura es un espejo. Se hace obrar a los demás, pero no conoce ni representa más que a uno mismo” y para mayor ejemplo y en similitud con Borges en su cuento titulado *La última visita del caballero enfermo* dice:

“Yo no soy un hombre real [...] Soy nada más que la figura de un sueño... Yo soy de la misma sustancia de la que están hechos vuestros sueños... Existo porque hay alguien que me sueña, hay alguien que duerme y sueña y me ve obrar y vivir y moverme, y en este momento sueña que yo digo todo esto [...] Yo soy una imagen, una creación, un huésped de sus largas fantasías nocturnas [...] Le digo a mi soñador que yo soy un sueño, quiero que él sueñe que sueña... ¿Quizás como parte de un sueño que no terminara nunca? El sueño de un eterno durmiente, de un eterno soñador”.²¹³

Y al hablar de la proyección del ser por medio de los sueños me viene a la mente un relato de Salvador Elizondo, titulado *Una ocurrencia incomprensible* en donde el propio Elizondo se escribe a sí mismo como personaje-narrador y en similitud con Borges, describe un encuentro con su Doble:

“Ha venido a visitarme un hombre llamado Salvador Elizondo. Como insistió tanto no he tenido más remedio que recibirlo. Las visitas me inquietan porque generalmente rompen con la continuidad de ese sueño que me gusta soñar”.²¹⁴

Pero dicho encuentro como en *El otro*, también ocurre desde el estado inconsciente del escritor, desde el ámbito del sueño. Entonces su doble le dice:

“Yo soy quien usted sueña ser todas las noches... Mi nombre es Salvador Elizondo”.²¹⁵

Por medio de estas palabras el escritor se desdobra y al mismo tiempo proyecta su deseo mimético, su deseo de duplicidad reflejado en toda su obra. Al finalizar el relato el “otro Elizondo” reitera su doble naturaleza y dice: “Yo soy quien tu eres...”.²¹⁶ ¿El otro Elizondo?, pero ¿quién es en realidad el otro? De alguna forma el autor de *El grafógrafo* disipa esta incógnita con el paso de tiempo y a lo largo de toda su creación, pues bien es

²¹³ *Ibidem*, pp. 64-69

²¹⁴ Elizondo, Salvador, *Una ocurrencia incomprensible* en *El grafógrafo*, pág. 109

²¹⁵ *Ibidem*

²¹⁶ *Ibidem*, pág. 110

cierto que cada uno de sus textos proyecta una parte de su imagen desmembrada que se torna perfecta, es decir, completa, cuando somos capaces de diferenciarlo de los otros rostros que deambulan en esa enorme e interminable galería de espejos llamada literatura. Es por eso que el doble de Elizondo, también es la escritura que se convierte en personaje, y el personaje está hecho de la materia del sueño, de esa misma materia con la que fue modelado el creador, por eso también en *El hipogeo secreto* afirma lo siguiente: “Pero yo, Salvador Elizondo, tal vez también soy un personaje apócrifo del dios de la literatura”. De igual forma, “Jorge”, protagonista de *A pesar del oscuro silencio* es un personaje apócrifo soñado y modelado por el dios de la literatura que en este caso es Jorge Volpi y al mismo tiempo es el pseudo-Jorge Volpi, que suplanta dentro de los límites de la imaginación, a su creador.

En afinidad con la propuesta narrativa que ofrece Salvador Elizondo, como he dicho, la novela de Volpi es un libro importante, iluminado por la genialidad de su mente, en donde la esquizofrenia adquiere un papel predominante, pues sus personajes son poseedores de “temperamentos románticos” o melancólicos, de personalidades duales y cambiantes, que por naturaleza están locos. Por eso es fácil relacionar a “Jorge” con los personajes dostoiévskianos, pero también con los personajes, las historias y los ambientes de Roman Polansky, en especial con *El inquilino*, película basada en la novela de Roland Topor y cuyo guión cinematográfico fue escrito por Gerard Brach y propio Polansky. La historia comienza a desarrollarse cuando el joven oficinista Trelkovsky renta un apartamento en un edificio antiguo cuyo dueño es Monsieur Zy. La portera del lugar le comenta que días antes en ese mismo apartamento la anterior inquilina mademoiselle Simone Choule intentó suicidarse arrojándose por la ventana y que se encuentra agonizando en el hospital. De esa manera Trelkovsky decide ir a visitarla y la escena que ocurre cuando la mirada de Simone Choule yacente en una cama de hospital y la de éste se encuentran, se invierten los papeles y él sufre una terrible metamorfosis sin que él ni nosotros lo notemos. Al mirarlo Simone Choule –quien tiene todo el cuerpo vendado incluso la cara- profiere un alarido estentóreo y es hasta el final de la película cuando comprendemos el significado de tal escena. Después de que muere la otra inquilina, Trelkovsky no sólo adquiere su apartamento sino también sus pertenencias, sus gustos, sus manías y sus deseos suicidas. Se siente perseguido y acorralado por todos los seres que le

rodean y entonces él mismo piensa: “¿En qué preciso momento un individuo deja de pensar que es el mismo?”. El personaje sabe que ha comenzado a transformarse en Simone Choule y de esa manera –como ocurre en la novela de Volpi cuando “Jorge” se convierte en Cuesta e imita todas sus acciones- sigue el mismo ritual suicida de su antecesora, se viste con su ropa, se maquilla, se pone una peluca, se mimetiza en todos los aspectos, pues para este momento una aguda crisis de esquizofrenia paranoide se ha adueñado de sus sentidos y de su razonamiento, sufre de alucinaciones y se mira desdoblado, por eso puede verse de extremo a extremo, se sale de sí mismo para mirarse desde afuera, sin saber con certeza cual de los dos Trelkovsky, o la de Choule, es su propia personalidad y en todo momento se repite a sí mismo: “Están intentando convertirme en Simone Choule”. Finalmente el personaje concluye el rito arrojándose por la ventana y como la antigua “inquilina” termina en el hospital y en su agonía se percata de que alguien llega a visitarlo, entonces desde ese otro lado, desde el dolor, la angustia, la incertidumbre y la mirada de *madeimoselle* Choule, se ve a sí mismo, de pie junto a su cama, mirándolo extrañado, expectante, quizá compasivo, pues aún no comprende que el ser que yace vendado de pies a cabeza en aquella cama, no es otro (a), pues las vendas funcionan como una máscara que le impide reconocerse, o más bien, aceptar que atrás del artificio que lo oculta, existe una conciencia que lo desdobra, hay *otro* que lo repite y le devela el oscuro silencio de su alma y por eso no sabe que en ese momento y a través de esa mirada, es cuando se encuentra con su Doble -pues el encuentro con el “otro Yo”, con nuestra imagen y nuestra conciencia es un suceso aterrador, un fenómeno del mal- ya que cree estar observando a Choule, mientras que el “otro” si comprende todo y por eso grita, porque sabe que todo lo ocurrido se va a volver a repetir y que el “quimérico inquilino” volverá a habitar su departamento y que los vecinos y su casero Monsieur Zy, lo obligaran a comportarse como alguien que no es y adoptará las costumbres y los gustos de Simone Choule y leerá libros de egiptología, y dejará de fumar Gauloises, reemplazándolos por cigarros Marlboro, tal como solía hacerlo la antigua inquilina, incluso dejará de tomar café para tomar chocolate por las mañanas hasta que todo eso lo conduzca hacia una crisis de paranoia irremediable y crea que todos los demás hurgan un plan para aniquilarlo y conducirlo al suicidio, es la razón por la que desde ese otro lado, el doble de Trelkovsky lo trata de prevenir de lo que él ya observó o vivió, y cuáles sucesos seguirán repitiéndose constantemente y de manera circular como las

maniáticas agujas del reloj. Entonces los espectadores nos damos cuenta que en realidad el principio de la película es el final o quizá el revés, y el final sea el principio, o mejor aún, principio y fin son uno mismo, porque ambos forman un tiempo indisoluble, ese es el eterno retorno del que habla Jorge Volpi y en el que fundamenta la estructura y la trama de su novela, ya que al invertir el orden de los sucesos está optando por el recurso del lenguaje cinematográfico, es decir, como Salvador Elizondo en *Farabeuf*, sigue la fórmula del “principio del montaje” (que a su vez, retoma de la película *El acorazado Potemkin*, del director ruso Serguei Eisentein, realizada en 1925) para relatar un solo instante, el de la muerte de Cuesta, sí, ese instante en el que caben todos los instantes, es decir, en ese efluvio de tiempo se concentran la eclosión y la vida de la novela, de los personajes, del autor y también de nosotros los lectores.

Es cierto que para Roman Polansky la cámara funciona como una radiografía de su alma, pues la cámara lo refleja y lo proyecta, mientras que para Jorge Volpi, esa función refractaria la tiene la escritura, es por esos que ambas obras son similares en estructura, ya que las dos utilizan el “sentido inverso” para darle una vuelta de tuerca a la historia lineal, creando con este recurso un efecto de sorpresa y extrañamiento en el observador (espectador-lector-testigo). En la cinta de Polansky esto ocurre cuando se repite la escena inicial al final de la película, pero la imagen que vemos no es la misma, porque está proyectada desde el otro lado del umbral, desde la otra orilla, desde el lado siniestro y en la novela de Volpi, esto mismo ocurre cuando en la Primera Obra, en el capítulo tres, el narrador cambia el sentido de la historia, relatando en tercera persona del singular el rito suicida de Jorge Cuesta:

“Señor, nuestro destino está escrito desde el principio, escribe () en un trozo de papel dirigido a su hermana. Recuerda su mirada y la ama con desesperación. Quiere aferrarse a esos ojos, salvarse con ellos. ¿Cómo hubiéramos podido negarnos a él? Sometidos a él estamos, y sin más abrigo que tu misericordia. Desea gritar pero su boca sabe a cenizas. Su piel exuda cada sílaba, cada letra: Oh Dios, nuestro señor, que quieras ampararnos con ella sin desamparar a ninguno de los que somos tus siervos. [...]¿Cuánto pasaría de hinojos, realizando una penitencia inútil y sorda? ¿Cuántos años esa agonía? Su lenta respiración apaga el tiempo; la distancia entre aspiraciones y exhalaciones dilata los minutos. El pensamiento no está sometido al devenir. [...]Al fin se decide. De los otros cuartos se escucha gritos que cimbran los muros. Voces incomprensibles, bestiales, la única porción de esas criaturas que escapa a la libertad. Le pesan los ruidos, desea que el silencio lo acompañe de una vez. Pero ni el dolor lejano lo conmueve: las sensaciones se han desvanecido. No

siente ni recuerda ni sufre ni llora. Casi por instinto, por inercia amarra algunas sábanas y se cuelga de la cabecera de la cama. El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina el futuro”.²¹⁷

Y al final de la novela el escritor vuelve a repetir todo el capítulo de la Primera Obra (del que sólo he anotado los últimos tres párrafos) pero en este caso el narrador-personaje ya no se refiere a Cuesta sino a su propio ritual suicida, entonces la narración en tercera persona cambia a la de primera persona del singular:

“Señor, nuestro destino está escrito desde el principio, escribo en un trozo de papel dirigido a Alma. Recuerdo su mirada y la amo con desesperación. Quiero aferrarme a sus ojos, salvarme con ellos. ¿Cómo hubiéramos podido negarnos a él? Sometidos a él estamos, y sin más abrigo que tu misericordia. Deseo gritar pero mi boca sabe a cenizas. Mi piel exuda cada silaba, cada letra: ¡Oh Dios nuestro señor, que quieras ampararnos con ella sin desamparar a ninguno de los que somos tus siervos! [...]¿Cuánto pasaría de hinojos, realizando una penitencia inútil y sorda? ¿Cuántos años en esa agonía? Mi lenta respiración apaga el tiempo; la distancia entre aspiraciones y exhalaciones dilata los minutos. El pensamiento no está sometido al devenir. [...]Al fin me decido. De la calle se escuchan gritos que cimbran los muros. Una voz incomprensible que busca mi libertad. Me pesan los ruidos, deseo que el silencio me acompañe de una vez. Pero ni el dolor lejano me conmueve: las sensaciones se han desvanecido. No siento ni recuerdo ni sufro ni lloro. Casi por instinto, por inercia, amarro algunas sábanas a la cabecera de la cama. El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina el futuro”.²¹⁸

Con estas últimas palabras, Jorge Volpi concluye su narración, dejando claro en que consiste cruzar el umbral del espejo para poder mirarse y mirarlo todo desde el otro lado del silencio –que es su propia escritura- de la misma forma como se contempla a sí mismo como un insomne, es decir, multiplica las sensaciones de la entraña abierta y por eso lo percibe todo con mayor lucidez, con mayor sufrimiento, pero también con excesivo placer, porque todo se hace doble y simultáneo. Vivir, sentir, probar, experimentar, conocer, gozar y mirarse en las dos mitades del espejo roto, es la única forma de conseguir la sabiduría eterna: Ser observador y observado (como Cortázar y el ajolote), ser el que sueña y el soñado (como los dobles de Borges y Elizondo), ser el perseguidor y el perseguido (como Volpi y Cuesta), ser el creador y la criatura (como Volpi y su personaje “Jorge”), ser el que escribe y el que lee (de igual forma que Volpi y nosotros los que lo leemos); asumir la vida,

²¹⁷ Volpi, Jorge, *op. cit.* pp. 21-22 (los subrayados son míos designan el tiempo y la persona de la narración)

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 111-112

el dolor y el llanto como propio, sustraerse al tiempo y revertir los sucesos como en un reloj omnisciente que al darle vuelta cambia el transcurso y el significado de la vida y de la historia de los personajes por medio del “sentido inverso” de la escritura.

Así cierra su novela, o más bien la abre para que esas voces incomprensibles, bestiales, “intrincadas en sus vetas”, que vienen desde afuera y que secretas buscan la libertad del escritor, de sus personajes y de su obra, puedan entrar a ese recinto y redimirlo de cualquier condena impuesta por el punto final. Esas voces y ese hábito de vida pertenecen a nosotros los lectores, sí, a esas míticas y fantasmales criaturas que por instantes gozamos escaparnos de la realidad para penetrar en la imaginación y en el universo de “otro”. Pero por ahora, llegado el final, debemos imitar la lividez de los ángeles, ya no leer ninguna palabra, ninguna acusación, ningún rasgo humano. La lenta respiración de los personajes apaga el tiempo y dilata los minutos de la narración. Su destino ya estaba escrito desde el principio. ¿Cómo hubieran podido negarse a él, si estaban sometidos a la invención y a la pluma de Volpi? Por eso lo mejor es callar y dejar que denso el silencio trague al negro oscuro rumor como el sabor futuro y acompañe a Jorge Volpi de una vez.

V. Conclusiones

“...con que acaba el tiempo en círculo mordiéndose la cola la serpiente: ingenioso jeroglífico de la rueda de la humana vida”.

Baltasar Gracián y Morales

“Porque el silencio alarga
lentas manos de sombra.
La sombra es silenciosa,
tanto que no sabemos
donde empieza o acaba,
ni si empieza o acaba”.

Xavier Villaurrutia

“...descubrí que del otro lado del espejo no había nada. Entonces vino el silencio”.

Pedro Ángel Palou

“¿acaso ignoras que no hay salvación para los condenados del silencio?”

Esther Seligson

“...mi corazón no tiene ya la música de todas las playas de hoy más tendrá el silencio de todos los siglos”.

Salvador Novo

Nunca he dejado de creer en esto de los dobles y por eso al finalizar la escritura de esta tesis y al cerrar las páginas de *A pesar del oscuro silencio*, he comprobado su existencia. Así es, pues como manifesté desde el principio, el objetivo de este trabajo ha sido en todo momento, reunir las piezas separadas, enhebrar las madejas dispersas que conforman la vida, es decir, analicé una obra literaria desde su interior, desde la médula, como se analiza un ser vivo, porque dejé en claro que cualquier obra de arte manifiesta vida propia ya que es una extensión de su creador y por lo tanto es una criatura, es un pedazo de vida latiendo afuera del útero donde fue concebida.

Pero, ¿en verdad existe el Doble, el ser andrógino, el *doppelgänger*?, habrá quien todavía se pregunte con escepticismo. Finalmente, ¿quién es el doble de Volpi y quién el de Cuesta? ¿Qué es la otredad tantas veces mencionada en estas páginas? Comenzaré diciendo que sí, que efectivamente el Doble existe, porque todos los seres humanos tenemos un

reflejo, una sombra, una conciencia, un amor o un instinto que nos hace repetirnos o duplicarnos dentro de un mecanismo perfecto e imparable llamado vida, regido por los engranajes del Tiempo. Somos seres duales, divididos y creados simétricamente en dos partes iguales, con dos hemisferios cerebrales, con dos ojos, dos orejas, dos orificios nasales, dos labios, dos pulmones, dos manos, dos piernas; pero poseedores de un solo espíritu, de un solo corazón y de un solo sexo, es por eso que buscamos una correspondencia y una comunicación con lo de afuera, con lo “otro”, esa es la “otredad”, significa un encuentro inesperado con lo siniestro, con lo extraño y su conocimiento consiste en cruzar el umbral hacia ese “otro mundo”, hacia esa otra realidad situada más allá del límite de nuestra circunferencia.

La “otredad” es una oscura insistencia de sí mismo, por eso tenemos que desdoblarnos, salimos de nosotros mismos para mirarlo todo desde el centro, desde el gran ojo del ciclope, desde el *speculum mundi*, es ahí donde se colocó Jorge Volpi para comenzar a escribir su novela y donde también alguna vez en otra época estuvo parado Jorge Cuesta, contemplándose y esbozando su *Canto a un dios mineral*. El Doble existe, pues para estos dos autores, la escritura es la representación de ese ser etéreo que en la paradoja del virtuosismo y la monstruosidad los refleja y los repite. Por eso es tan importante la literatura para Volpi, porque en ella encuentra el significado de la existencia, es decir, cualquier obra de arte es una metáfora de la vida y por lo tanto para el escritor (el artista) esa es la fórmula más eficaz para perpetuar su imagen, de dejar su semilla, sus genes y su esencia sembrada en el plano de lo eterno, en ese abstruso mecanismo de muerte y resurrección. Así es, ese es el objetivo de nuestro escritor, hacer trascender la vida *ad infinitum*, por eso encuentra en el *Canto a un dios mineral* esa respuesta existencial, porque yo creo que el poema de Cuesta si es un canto a la muerte como se ha dicho y escrito ya tantas veces, pero es esa muerte que enaltece, que inmortaliza, regenera y transforma lo putrefacto de un cadáver en una sustancia sublime y remozada.

El arte no está sometido al devenir, es imperecedero y hace eterno a todo lo que se refleja en él. Por eso coincide con la alquimia, con la cópula y con los espejos. Sí, con todos esos objetos intangibles, abstractos que multiplican al ser y que tienen como único objetivo la trascendencia, evitar que muera la imagen –como Volpi lo hace al repetir su imagen y su

esencia inventando un personaje homónimo- lo único que verdaderamente desean es la supervivencia, la evolución de la especie y la conservación del ciclo de la vida que como las *Fugas* de Bach no cesan de repetirse.

Para ser generador de vida artificial –como Volpi o Cuesta- se debe tener la capacidad de transformación, poder ser “otro” y mirarlo todo desde distintas perspectivas. Es esa la razón por la que para escribir esta tesis tuve que mimetizar el proceso de creación de Volpi, es decir, no sólo realicé una labor literaria, de alguna forma me convertí en una “perseguidora de sombras”, en una detective de vidas dobles, paralelas, incluso por algunos instantes, poseí la mente y la visión de un esquizofrénico; además seguí el itinerario de persecución, búsqueda, investigación y lecturas que realizó el escritor del crack acerca de la vida, o más bien, del fantasma del poeta contemporáneo, también fungí como alquimista, pues en mi texto, mezclé, sublimé, fermenté, absorbí, transmuté y asimilé todas las disciplinas o elementos (escritura, pintura, cinematografía, filosofía, psicología, etc.), con el único propósito de demostrar que no hay nada nuevo bajo el sol, que todas las cosas están hechas de la misma sustancia, que parten de la misma esencia y se conciben y eclosionan en el mismo atañor, que en los límites o el nudo donde se cierra el círculo de la vida, principio y fin, abajo y arriba, anverso y reverso, son uno mismo. Por eso, finalmente comprendí que la otredad es la doble causa el silencio, es decir, es el lenguaje que se manifiesta, es un grito desesperado de la individualidad, del Yo interno, verdadero que proclama salir a la luz –como el oro que desea ser extraído de las entrañas y la oscuridad de la tierra- porque es en el interior (en el centro, en el corazón) donde se encuentra nuestra verdadera esencia, ya que el Doble está dentro de nosotros mismos –“Me busqué y rebusqué”, dice Heráclito- en nuestro poder y voluntad de desdoblamiento, en la capacidad de transformación para ser uno y muchos seres a lo largo del anónimo espacio de una vida y está en las múltiples máscaras, disfraces y actitudes carnavalescas que le ofrecemos al mundo, ya que continuamente nos convertimos en la sombra, en el fantasma y en la ceniza de nosotros mismos, nos transmutamos en nuestros sueños, proyectos y posibilidades, cada minuto estamos cambiando, cada segundo sufrimos una dolorosa y corrosiva metamorfosis.

Nos transformamos en seres solitarios, esquizofrénicos y narcisistas como los personajes de *A pesar del oscuro* silencio que todo el tiempo se contemplan en el espejo

para corroborar su existencia y al hacerlo lo único que encuentran es a un ser que los mira con atención y escrutinio y por eso piensan que es “otro”, sin comprender que eso no es más que un reflejo, la proyección de la individualidad. “Soy mi propio sosie, mi doble yo. Poseo el don de la doble vista” dice Nietzsche, “Yo es otro” como sentencia Rimbaud, así es, el Yo significa el vasto depósito de vidas y personajes que representamos en el Gran Teatro cíclico de la existencia. En efecto, somos individuos, pero individuos que necesitamos desdoblarnos y asimilarnos en las otras individualidades y lo hacemos cuando nos ataviamos con el artificio o la máscara del amor y el arte. Somos seres temporales, como la serpiente de Uroboro, siempre regresamos a nosotros mismos –como el vaivén monótono del péndulo de un reloj de cuerda- para despedazarnos la razón, mutilarnos la identidad y devorarnos la vida en un eterno, exquisito, y a la vez, cruento autocanibalismo.

Así es, somos seres fecundados en el tiempo, por lo mismo, es fácil pensar que estamos hechos de tiempo, que somos un conjunto de instantes y por eso transcurrimos como imágenes especulares de nuestras contrapartes anteriores, es decir, de nuestros creadores de quienes somos sus homúnculos, sus figuras de barro, o dicho de otro modo, cada uno de los segundos, minutos y horas que vivimos no es sino el reflejo de otros segundos, minutos y horas vividas por nuestros antecesores, quienes prodigiosa y mágicamente nos han heredado sus genes, permitiendo con ello que repitamos y resucitemos su imagen y su vida en la nuestra.

Sí, reitero una vez mas mi hipótesis, el Doble existe, de otra forma no podríamos explicarnos la generación de la vida y del arte. Como tampoco podríamos explicarnos la razón por la que ahora mismo en este pedazo de eternidad, tú lector, que atento sigues estas últimas palabras, eres mi doble, yo escribo y tú al leer repites mi imagen en este espejo de tinta, al mismo tiempo que sin advertirlo te encuentras reflejado en lo que lees, como también después de que cierres este libro te sentirás contagiado por alguna de mis ideas de la misma forma como yo en mi acuciosa y perspicaz lectura he repetido la imagen de Jorge Volpi y él a su vez ha repetido a Cuesta, a Borges, a Elizondo, a Jung, a Lacan, a Cervantes, a Cortázar; mientras que Cuesta también hizo lo mismo con Mallarmé, Valery, Baudelaire, Nietzsche y con Dostoievski y así en una interminable galería de sucesiones y

repeticiones. Porque el arte (la escritura) está condenado a repetirse, continua e incesantemente.

Así es, el arte es la Medicina espagírica o Panacea de los alquimistas, la luz más bella, a que es la única sustancia que logra prolongar la vida, que consigue la perfección y la totalidad a través de la fusión de los contrarios, del Yo con el mundo, es decir, el artista (escritor) y el espectador (lector) se fusionan convirtiéndose en obra de arte, salvándose por ese medio del olvido, de la intrascendencia, de la muerte diaria, encontrando el significado real de la existencia que consiste como lo estableció y logró Cuesta y como lo ha logrado y establecido Volpi, en eternizar el instante de las sensaciones, congelar el orgasmo vital que significa sentirlo todo en todas partes, porque el arte –sí, como el amor, la cópula, la alquimia- es vasto y sin tiempo, no tiene final ni límite ni fondo como un espejo sin orillas.

Es por eso que en los últimos estertores de mi pluma y de lo que ha dejado fielmente escrito, propongo la resurrección diaria de la obra de arte, hay que leer una novela, visitar una sala de cine, acudir a un museo para contemplar una pintura, escuchar música y dejarse invadir por Bach, Schoenberg, entrar a una obra de teatro o simplemente sentarse a disfrutar de una puesta de sol, una tarde de lluvia, una noche estrellada, como tantos seres lo han hecho en otro tiempo, porque al hacer todo esto nos estamos mirando en el espejo de lo eterno y por lo tanto comenzamos a experimentar una metamorfosis interna, espiritual, visceral, ya que después de cerrar la novela que leíamos (en este caso *A pesar del oscuro silencio*) o de palpar con el aguzado ojo e la razón los colores, los matices, incluso la expresión de los personajes captados en una pintura y adueñarnos de la textura y de absorber las imágenes en movimiento cuando nos encontramos frente a una pantalla de cine o de dejarnos inundar por esa sustancia intangible, fluida llamada música, ya no somos los mismos, hemos dado un paso hacia adelante, hemos cruzado el umbral de los siniestro y traspasado la orilla, la juntura hacia otra realidad, hacia un mundo paralelo, situado en el límite de nuestra figura esférica partida a la mitad, ese lugar donde dejamos de ser Yo para convertirnos en el Otro.

Lo aseguro, de veras, el Doble existe: el resto, lo que no hemos visto ni escuchado ni probado ni tocado ni sentido ni escrito, aún es silencio.

VI. Bibliohemerografía

A. Textos de Jorge Volpi

1. *A pesar del oscuro silencio*, México, Seix barral, 2001, 112p.
2. "Cuarteto de cuerdas", Nuevos cuentistas mexicanos en Posdata, suplemento cultural de *El Independiente*, año 1, núm. 20, 22 de noviembre de 2003.
3. "El espíritu de Brooklyn" en Confabulario de *El Universal*. Suplemento de Cultura, año 2, núm. 96, 18 de febrero de 2006.
4. *El fin de la locura*, México, Seix barral, 2003, 468pp.
5. "El fin de la narrativa latinoamericana" en Posdata, suplemento cultural de *El independiente*, año 1, núm. 17, 1 de noviembre de 2003.
6. *El jardín devastado*, México, Alfaguara, 2008, 182pp-
7. *El juego del apocalipsis, un viaje a Palmas*, México, 2001, Plaza & Janés., 2001, 134pp.
8. "El magisterio de Jorge Cuesta" en Plural, núm. 234 (revista cultural del *Excélsior*), marzo de 1991.
9. "El más triste de los alquimistas" en Frontal, suplemento cultural de *El Independiente*, núm. 1, 1 de junio de 2003.
10. "El melodrama mexicano" en *Proceso*, núm. 1571, 10 de diciembre de 2006.
11. *El temperamento melancólico*, México, Seix Barral, 2004, 317pp.
12. *En busca de Klingsor*, Cuarta edición, Booket, 2003, 442pp.
13. "Extraviando a Rulfo" en Confabulario de *El Universal*, suplemento cultural, año 3, núm. 134, 11 de noviembre de 2006.
14. "Final del juego" en *Proceso*, núm. 1544, 4 de junio de 2006.
15. "La batalla interminable. Carlos Fuentes" en El Ángel, suplemento cultural de *Reforma*, núm. 752, domingo 9 de noviembre de 2008.
16. *La paz de los sepulcros*, México, Aldus, 1995, 229pp.
17. "Lo que natura no da..." en *Una ciudad mejor que esta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, comp. David Miklos, Mexico, Tusquets, 1999, 236pp.
18. "Los métodos de la investigación científica" en *Dispersión multitudinaria. Instantes de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, comp. Leonardo de Jandra y Roberto Max, México, Joaquín Mortiz, 1997, 367pp.
19. *Mentiras contagiosas*, México, Páginas de Espuma, 2008, 151pp.
20. "No será la tierra" en Confabulario de *El universal*, suplemento cultural, año 3, núm. 127, 23 de septiembre de 2006
21. *No será la tierra*, México, Alfaguara, 2006, 523pp.
22. "Notas sobre el arte de la novela" en *Revista de la Universidad de México*, nueva Época, núm. 12, febrero 2005.
23. "Oaxaca como metáfora" en *Proceso*, núm. 1556, 5 de noviembre de 2006.
24. "¿Qué significa el dolor ajeno?" en El Ángel, suplemento cultural de *Reforma*, núm. 752, domingo 9 de noviembre de 2008.
25. "Retrato el artista perverso" en Posdata, suplemento cultural de *El Independiente*, año 1, núm. 27, 10 de enero de 2004.
26. *Sanar tu piel amarga*, México, Nueva Imagen, Siglo XXI, 1997, 154pp.
27. *Tres bosquejos del mal*, México, Siglo XXI, 1994, 229pp.

B. Textos sobre Jorge Volpi.

28. DOBRY, Edgardo, "Fin de fiesta" en El Ángel, suplemento cultural de *Reforma*, núm. 639, domingo 17 de septiembre de 2006.
29. ESPINOSA, José Luis, "Desplaza descalificación al diálogo político: Volpi" en *El Universal*, abril 2006.
30. GRACIA, Ramírez, Fernando, "La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968 de Jorge Volpi" en *Letras Libres*, año 1, núm. 1, enero 1999.

31. GOMIS, Ana Mari, "La irreverencia de la revolución" en Posdata, suplemento cultural de *El Independiente*, año 1, núm. 9, 6 de septiembre de 2003.
32. HERNÁNDEZ, David, *Diálogo con Jorge Volpi*, México, Librusa, 1999.
33. LOMELÍ, Edgar, "El siglo de los sueños" en *La jornada*, domingo 29 de octubre de 2008.
34. TEJEDA, Ana Rita, "Llevar el Quijote al cine, observación de Orson Wells" en *La Gaceta UNAM*, 26 de septiembre de 2005.
35. _____, "Jorge Volpi vio la sustancia de la literatura en el derecho" en *La Gaceta UNAM*, 27 de octubre de 2008.
36. URROZ, Eloy, *La silenciosa herejía, forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000, 304pp.

C. Textos de Jorge Cuesta

37. CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, presentación de Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 247pp.
38. _____, *Obras II. Ensayos 1*, prólogo de Luis Mario Schneider; recopilación y notas de Miguel Capistrán, México, UNAM, 1978, 247pp.
39. _____, *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 502pp.
40. _____, *Obras reunidas III. Primeros escritos / Miscelánea / Iconografía / Epistolario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 396pp.
41. _____, *Poesía y crítica*, México, Lecturas Mexicanas, 1991.

D. Textos sobre Jorge Cuesta

42. ALLAIGRE-DUNY, Annick, Jorge Cuesta, *Littérature, histoire, psychanalyse*, L'Harattan, Francia, 2006, 367pp.
43. ARREDONDO, Inés, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, México, Sepsetentas Diana, 1982, 139pp.
44. BACA, Víctor, "La edición no vale lo que Cuesta" en Posdata, suplemento cultural de *El Independiente*, año 1, núm. 33, 21 de febrero de 2004.
45. CAICEDO, Adolfo León, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*, México, INBA-Leega, 1988, 183pp.
46. GARCÍA, Ponce, Juan, *Cinco ensayos*, México, 1969, Universidad de Guanajuato, 184pp.
47. GRANT, Sylvester, Nigel, *Vida y obra de Jorge Cuesta (1903-1942)*, México, Premiá editora de libros, 1984, 135pp.
48. HERRERA, Wilebaldo, *Jorge Cuesta a fragmento abierto*, Secretaria de cultura, Gobierno del estado de Puebla, Puebla, 2001, 184pp.
49. ISLA, Estrada, Augusto, *Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de la sociología de la cultura*, México, UNAM, 2003, 245pp.
50. KATZ, Alejandro, *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 113pp.
51. LEYVA, Raúl, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, UNAM, 1959, 372pp.
52. OWEN, Gilberto, *Encuentros con Jorge Cuesta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 318pp.
53. PALOU, Pedro Ángel, *La casa del silencio, aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, México, El Colegio de Michoacán, México, 1997, 498pp.
54. PANABIÉRE, Louis, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 404pp.
55. PELAEZ CUESTA, Víctor, "Cuesta y la crítica de Altura" en Posdata, suplemento cultural de *El Independiente*, año 1, núm. 36, 13 de marzo de 2004.
56. PÉREZ-AMADOR, Adam, *La sumisión a lo imaginario*, México, Vervuert-Iberoamericana, 2001, 197pp.
57. *Revista Tierra Prometida*, otoño 2003, núm. 3, "Cuesta, crítica y locura", 65pp.

E. Obras literarias

58. BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda*, traducción e introducción de Salvador Elizondo; epílogo de Huberto Batis, segunda edición, México, Ediciones Coyoacán, 2001, 83pp.
59. BAUDELAIRE, Charles, *Los paraísos artificiales, El spleen de París*, México, Letras Vivas, 1998.
60. _____, *Obra poética en prosa*, segunda edición, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1975.
61. _____, *Pequeños poemas en prosa*, México, Premiá editora, 1985, 121pp.
62. BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, cuadragésima primera edición, México, Espasa-Calpe, 1983
63. BORGES, Jorge Luis, *Autobiografía, 1899-1990*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.
64. _____, *El Aleph*, Alianza Editorial, Emecé, México, 1980, 183pp.
65. _____, *El hacedor*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, 158pp.
66. _____, *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, 141pp.
67. _____, *Ficcionario, una antología de sus textos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 475pp.
68. _____, *La rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé, 1996, 87pp.
69. _____, *Nueva antología personal*, México, Siglo XXI, 168.
70. _____, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, quinta edición, Emecé, 1997.
71. _____, *Obras completas. Otras inquisiciones*, sexta impresión, Buenos Aires, Emecé, 1971, 257pp.
72. _____, *Obras completas, 1952-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1986.
73. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Aguilar, 1980, 282pp.
74. CERVANTES, Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones castilla, 1967, 1977pp.
75. CORONADO, Juan, *Vuelo de palabras. Antología poética mexicana*, México, Ojosa, 1986, 421pp.
76. CORTÁZAR, Julio, *Final del juego*, México, Nueva Imagen, 1984, 180pp.
77. _____, *Obras completas I. Cuentos*, Barcelona. Galería Gutemberg, 2003, 1120pp.
78. _____, *Obras completas IV. Poesía y poética*, Barcelona, Galería Gutemberg, 2005.
79. _____, *Rayuela*, España, Punto de lectura, 2003.
80. DOSTOIEVSKI, Fiodor M., *Apuntes del subsuelo*, España, Bruguera, 220pp.
81. _____, *Crimen y castigo*, Madrid, Cátedra, 2001.
82. _____, *El doble*, Madrid, Alianza, 2006, 194pp.
83. Elizondo, salvador, *Autobiografía precoz*, México, Aldus, 2000, 79pp.
84. _____, *Cuaderno de escritura*, México, Universidad de Guanajuato, 1969, 163pp.
85. _____, *Farabeuf*, México, Lecturas Mexicanas, 1985, 177pp-
86. _____, *El Grafógrafo*, tercera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 111pp.
87. _____, *El Hipogeo secreto*, tercera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 164pp-
88. _____, *Elsinore: Un cuaderno*, tercera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 82pp.
89. _____, *Museo poético*, México, UNAM; 1974, 353pp.
90. _____, *Teoría del infierno*, segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 203pp.
91. GOETHE, Wolfgang, *Fausto*, traducción de J. Rovirarle Borell, México, UNAM, 1924, 501pp.
92. GONZÁLEZ, Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhusa, 1978, 191pp.
93. GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 144pp.
94. GUTIÉRREZ, Girardot, Rafael, *Modernismo*, España, Ed. Montesinos, 1983, 197pp.
95. KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, México, Época, 1999, 110pp.
96. *La Biblia latinoamericana*, VIII edición, España, Ediciones Paulinas Verbo Divino, 1989.
97. LOVECARFT, Howard Philip, *El horror sobrenatural en la literatura*, segunda edición, México, Fontamara, 1997, 107pp.
98. MEYRINK, Gustav, *El Golem*, Madrid, Edicomunicación, 1999, 283pp.
99. NERVAL, Gerard de, *Aurelia*, México, Edicomunicación Coyoacán, 1997, 138pp.
100. NOVO, Salvador, *Nuevo amor y otras poesías*, segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 177pp.
101. ORTIZ de Montellano, Bernardo, *Sueños, una botella al mar*, México, UNAM, 1983, 134pp.
102. OVIDIO, Nasón Publio, *Las metamorfosis*, México, Espasa-Calpe, sexta edición, 1984.

103. OWEN, Gilberto, *Novela como nube*, introducción de Vicente Quirarte, México, UNAM; 2004, 62pp.
104. PALOU, Pedro Ángel, *En la alcoba de un mundo. Una vida de Xavier Villaurrutia*, México, Plaza & Janés, 2003, 217pp.
105. PAPINI, Giovanni, *El espejo que huye*, prólogo y selección de Jorge Luis Borges, Madrid, Siruela, segunda edición, 1987.
106. _____, *Palabras y sangre*, Barcelona, Plaza & Janés, 1971, 158pp.
107. PELLICER, Carlos, *Hora de junio y práctica de vuelo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 140pp.
108. POE, Edgar Allan, *Cuentos escogidos*, selección e introducción de Arturo Souto, México, UNAM, 1958, 335pp.
109. SARTRE, Jean Paul, *Baudelaire*, tercera edición, Buenos Aires, Losada, 1968.
110. _____, *La náusea*, octava edición, México, Época, 1975, 259pp.
111. SHELLEY, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Barcelona, Edicomunicación, 1999, 221pp.
112. STEVENSON, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mister Hyde*, Ediciones Coyoacán, México, 2004, 112.
113. TORRES, Bodet, Jaime, *Margarita de Niebla*, introducción de Juan Coronado, México, UNAM, 2005.
114. VALERY, Paul, *La joven parca. El cementerio marino*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1999, 249pp.
115. VILLAU RRUTIA, Xavier, *Dama de corazones*, introducción de Pedro Ángel Palou, México, UNAM, 2004, 43pp.
116. _____, *Nostalgia de la muerte (Poemas y teatro)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2da reimpresión, Tezontle, 2001, 195pp.
117. WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Grey*, Barcelona, Bruguera, 1981, 287pp.

F. Teoría y crítica literaria

118. AGUILAR E SILVA, Víctor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, 533pp.
119. BATIS, Huberto, *Análisis. Interpretación y crítica literaria*, México, Complejo Editorial Latinoamericano, 1972.
120. ECO, Umberto, *Lector in fabula*, España, Lumen, 1981, 330pp.
121. MARTÍNEZ Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, segunda edición, segunda edición, 1972, 233pp.
122. TODOROV, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996, 501pp.
123. _____, *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila, 1981.

G. Textos sobre el carnaval y lo dionisiaco.

124. BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, México, Alianza, 1990, 430pp.
125. BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988.
125. CROSS, Elsa, *La realidad transfigurada (en torno a las ideas del joven Nietzsche)*, México, UNAM; 1985, 128pp.
127. ECO, Umberto, et al. , *¡Carnaval!*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 200pp.
128. RUIZ de Amenábar, Isabel, *La fiesta, metamorfosis de lo cotidiano*, Chile, Universidad Católica de Chile, 1995, 333pp.
129. SÁNCHEZ, Meca, Diego, *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Taurus, 2005, 401pp.

H. Textos sobre arte

130. ESCUDERO, García, José María, *Vamos a hablar de cine*, Navarra, Salvat Editores, 1970, 161pp.
131. GIMFERRER, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1999, 159pp.
132. OLIVAR, Marcial, *Cien obras maestras de la pintura*, Navarra, Salvat Editores, 1969, 189pp.

133. VAN GOGH, Vincent, *Cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Theo*, Buenos Aires, Mercatati, 1943, 339pp.
134. VALLS, Goina, Manuel, *Aproximación a la música*, Navarra, Salvat Editores, 1970, 151pp.
135. VESCOVO, Marisa, *Cézzane*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1998, 60pp.

I. Textos filosóficos

136. BAJTIN, Mijail, *Yo también soy (fragmento sobre el otro)*, Madrid, Taurus, 2000, 172pp.
137. BALMES, François, *Lo que Lacan dice del ser*, (1953-1960), Buenos Aires, Amorrortu editores, 2002.
138. DELCOURT, Marie, Hermafrodita, Barcelona, Seix Barral, 1969, 123pp.
139. ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, traducción de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Alianza, 2001, 186pp.
140. _____, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
141. _____, *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid, Guadarrama, 1962, 275pp.
142. _____, *Tratado de historia de las religiones*, decimocuarta edición, México, Era, 2000, 462pp.
143. ESCOBEDO, J.C., *Enciclopedia completa de la mitología*, Barcelona, De Vecchi, 1968, 515pp-
144. HERÁCLITO, et. al, *Los Presocráticos*, compilador David García Bacca, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 391pp.
145. HUSSERL, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, segunda edición, Madrid, Tecnos, 2002, 222pp.
146. JANKÉLÉVICH, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*, Madrid, Taurus, 1990, 249pp.
147. KALINA, Eduardo y Santiago Kovadloff, *El dualismo humano*, Buenos Aires, Nueva visión, 1991, 143pp.
148. LAIN, Entralgo, *Teoría y realidad del otro*, Madrid, Alianza, 1998, 680pp.
149. LEVINAS, Emmanuel, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993, 139pp.
150. _____, *La huella del otro*, México, Taurus, 1998, 117pp.
151. _____, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, sexta edición, Salamanca, Sígueme, 2002, 311pp.
152. MONTERO, Fernanda, *Retorno a la fenomenología*, Barcelona, Anthropos, 1987, 508pp.
153. NIETZSCHE, Friedrich, *Obras Inmortales*, tomo I, Barcelona, Teorema, 1985, 604pp.
154. _____, *Obras Inmortales*, tomo II, Madrid, Edicomunicación, 1985.
155. _____, *Obras Inmortales*, tomo III, Madrid, Edicomunicación, 1985, 1734pp.
156. PAZ, Octavio, *La llama doble*, México, Seix Barral, 2002, 221, pp.
157. _____, "La otra orilla", en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 287pp.
158. PLATÓN, *Diálogos*, México, Porrúa, 1978, 721pp.
159. SCIACCA, Michelle Federico, *Acto y ser*, Barcelona, Editorial Luis Miracle, 1961, 177pp.
160. SARTRE, Jean Paul, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, traducción de Juan Valmar, cuarta edición, Buenos Aires, Losada, 1981, 776pp.

J. Textos sobre psicología y esquizofrenia

161. ARIETI, Silvano, *Interpretación de la esquizofrenia*, Barcelona, Labor, 1965, 433pp.
162. BADOUIN, Charles, *La obra de Jung y la psicología de los complejos*, Madrid, Gredos, 1967, 362pp.
163. BROWN, Norman O., *Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, México, Joaquín Mortiz, 1967, 409pp.
164. DUMAS, Georges, *Nuevo tratado de psicología*, tomo VIII, Buenos Aires, Kapelusz, 1954
165. FREUD, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, México, Promexa México, 1979, 483pp.
166. _____, *Lo siniestro*, México, Letra cierta, 1978, 126pp.
167. GARRABÉ, Jean, *La noche oscura del ser. Una historia de la esquizofrenia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 306pp.
168. JACKSON, Don D., *Etiología de la esquizofrenia*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2001, 445pp.
169. JUNG, Carl Gustav, *Espejos del Yo*, Barcelona, Kairos, 1994, 373pp.
170. _____, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra completa*, volumen 9, Madrid, Trotta, 2001.
171. _____, *Tipos psicológicos*, décima edición, Buenos Aires, 1978.

172. KRAEPLIN, Emil, *La demencia precoz. Parafrenia (2da parte)*, Buenos Aires, Polemos, 1966, 486pp.
173. LACAN, Jacques, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, (1954-1955), segunda edición, Barcelona, Paidós, 1986, 481pp.
174. _____, *Los escritos técnicos de Freud, (1953-1954)*, cuarta reimpresión, Barcelona, Paidós, 1986, 417pp.
175. MINKOWSKI, Eugène, *La esquizofrenia*, México, Fondo de Cultura económica, 2000, 230pp.
176. MÜLLER, Cristina, *ingenio y melancolía, una lectura de Huarte San Juan*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, 150pp.
177. OBIOLS, Llandrich, Jordi, *Una mente escindida. La esquizofrenia*, Madrid, océano, 2000, 131pp.
178. OLIVESTEIN, Claude, *El yo paranoico*, México, Paidós, 1992, 150pp.
179. POSINSKY, Harold, *¿Qué es la esquizofrenia?, una enfermedad y las posibilidades de su tratamiento*, Barcelona, Empresa Editorial Herder, 1978, 171pp.
180. RENDUELES, Guillermo, *Las esquizofrenias*, Barcelona, Júcar, 1990, 182pp.
181. RUIZ-VARGAS, José María, *Esquizofrenia: Un enfoque cognitivo*, Madrid, Alianza, 1987, 370pp.
182. SYRISTOVA, Eva, *El mundo imaginario*, traducción de Ana Antonioni, Madrid, Akal, 1976, 245pp.

K. Textos de alquimia.

183. AQUINO, Santo Tomás de, *Sobre la piedra filosofal y en primer lugar sobre los cuerpos supracelestes, sobre la Alquimia*, Madrid, Jorge A. Mestas, 2001.
184. BURCKHARDT, Titus, *Alquimia, significado e imagen del mundo*, Barcelona, Paidós Orientalia, 1994, 198pp.
185. ELIADE, Mircea, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 2007, 207pp.
186. ESLAVA, Galán, Juan, *Cinco tratados españoles de alquimia*, Madrid, Tecnos, 1987, 195pp.
187. HERMES, et. al, *Textos básicos de alquimia*, Buenos Aires, Dédalo, 1983, 157pp.
188. JUNG, Carl Gustav, *Mysterium conjunctionis. Obra completa*, volumen 14, Madrid, Trotta, 2002, 696pp.
189. MERINO, Juan, *La alquimia, una aventura inacabada*, Madrid, Serie incógnita / Método, 126pp.
190. SADOUL, Jacques, *El gran arte de la alquimia*, Madrid, Plaza & Janés, 1977, 240pp.
191. SEBASTIÁN, Santiago, *Alquimia y emblemática, la fuga de Atalante de Michele Maier*, Madrid, Tuero, 1989, 315pp.
192. STRATHERN, Paul, *El sueño de Mendeléiev*, Madrid, Siglo XXI, 2000, 269pp.
193. TAYLOR, Sherwood, *Los alquimistas, fundadores de la química moderna*, México, Fondo de Cultura económica, 1957, 236pp.
194. WALDSTEIN, Arnold, *Luces de la alquimia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 249pp.

L. Filmografía

- | | |
|--|---|
| <p>1. Título: <i>Amores perros</i></p> <p>Director: Alejandro González Iñárritu</p> <p>País: México</p> <p>Año: 2000</p> <p>Actores: Gael García Bernal, Adriana Barraza</p> | <p>2. Título: <i>Ed Gein</i></p> <p>Director: Chuck Parello</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Año: 2000</p> |
| <p>3. Título: <i>Él</i></p> <p>Director: Luis Buñuel</p> <p>País: México</p> <p>Año: 1952</p> <p>Actores: Arturo de Córdoba y Delia Garcés</p> | <p>4. Título: <i>El acorazado Potemkin</i></p> <p>Director: Serguei Eisentein</p> <p>País: Rusia</p> <p>Año: 1926</p> |

5. Título: *El año pasado en Marienbad*

Director: Alain Resnais

País: Francia

Año: 1961

6. Titulo: La habitación del niño

Director: Alex de la Iglesia

País: España

Año: 2005

7. Título: *El club de la pelea (Fight club)*

Director: David Fincher

País: Estados Unidos

Año: 1999

Actores: Edward Norton, Brad Pitt y Helena Bonham Carter

8. Título: *El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinet des Dr., Caligari)*

Director: Robert Wiene

País: Alemania

Año: 1919

Actores: Conrad Veidt

9. Título: *El inquilino*

Director: Roman Polansky

País: Francia

Año: 1976

Actores: Roman Polansky

10. Título: *El maquinista*

Director: Brad Anderson

País: Estados Unidos-España

Año: 2005

Actores: Cristian Bale

11. Título: *El orfanato*

Director: J.A. Bayona

País: España

Año: 2007

Actores: Belém Rueda

12. Título: *Fausto*

Director: F. W. Murnau

País: Alemania

Año: 1926

13. Título: *La otra puerta [Noboer (Vecinos)]*

Director: Pal Sletone

País: Alemania

Año: 2006

14. Título: *Las horas (The Hours)*

Director: Stephen Daldry

País: Estados Unidos

Año: 2003

Actúan: Meryl Streep, Julianne Moore, Nicole Kidman

15. Título: *La ventana secreta (Secret window)*

Director: David Koepp

País: Estados Unidos

Año: 2004

Actores: Johnny Deep, John Torturro, María Bello

16. Título: *Los habitantes*

Director: Nacho Cerdá

País: España-Reino Unido-Bulgaria

Año: 2006

17. Título: *Masacre en Texas*

Director: Tobe Hooper

País: Estados Unidos

Año: 1976

18. Título: *Psicosis*

Director: Alfred Hitchcock

País: Estados Unidos

Año: 1960

19. Título: *Spider*

Director: David Cronenberg

País: Estados Unidos

Año: 1999

20. Título: *Satanás*

Director: Andrés Baiz

País: Colombia

Año: 2008

Actores: Damián Alcázar

21. Título: *Un perro andaluz (Un chien Andalou)*

Director: Luis Buñuel, Salvador Dalí

País: Francia (París)

Año: 1928