

3er COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO

Mesa 6. “Lecturas Transversales, 1” Miércoles 12 de noviembre, 10:30 horas

Juan Tomás Martínez Gutiérrez
UNAM

VOLPI, PADILLA Y ELIZONDO: LOS NEBULOSOS CONTORNOS DEL MAL

Días de ira (1994), de Jorge Volpi, e *Imposibilidad de los cuervos* (1994), de Ignacio Padilla son dos novelas que acometen la empresa de narrar la experiencia del mal y, aún avanzando por senderos distintos, coinciden en la incertidumbre como fenómeno asociado a su manifestación o, mejor dicho, tropiezan con los nebulosos contornos del mal y sobre ellos erigen dos narraciones sobresalientes en el género que ahora nos convoca. Asimismo, proponemos que ambas novelas establecen un diálogo con la obra de Salvador Elizondo, específicamente con *El hipogeo secreto* (1968),ⁱ de tal manera que la incertidumbre y el posible diálogo con la obra del escritor de la Generación del medio siglo son los dos aspectos que articulan este acercamiento.

I. *Imposibilidad de los cuervos*. Naufragar en la eterna incertidumbre

El título de la novela de Ignacio Padilla alude a una frase de Franz Kafka: “Los cuervos afirman que un solo cuervo podría destruir los cielos. Indudablemente, es así, pero el hecho no prueba nada contra los cielos, porque los cielos no significan otra cosa que la imposibilidad de los cuervos”.ⁱⁱ El título prefigura dos elementos que serán centrales: la paradoja y el proyecto descomunal, viable pero postergado, del aniquilamiento. *Imposibilidad de los cuervos* es la

historia de una milenaria hermandad secreta integrada por constructores y arquitectos, una organización que recibe el encargo de preparar el advenimiento definitivo del Redentor. Tarelli, el narrador, cuenta cómo, en un trasatlántico, cuando deja atrás un continente en guerra, se encuentra con un antiguo compañero de la universidad, Zacarías Khune —o la sombra de Zacarías Khune—, quien le refiere cómo han sido los últimos años de su vida, y la forma en que los destinos de ambos están unidos. Mucho tiempo después de ese encuentro, Tarelli escribe para recordar, para reconstruir aquellos momentos y dotarlos de sentido, y sobre todo escribe para escudriñar el futuro que le aguarda a él y a la humanidad.

El relato de Khune, por lo tanto, es referido por Tarelli quien, en el proceso de escritura, glosa e introduce matices en la narración de su antiguo condiscípulo. A través de ese relato condicionado por la distancia y el trabajo de rememoración, obtendremos una imagen de Khune, de la empresa descomunal en la que se vio envuelto y descubriremos que fue utilizado para erigir la antítesis de aquello que se proponía: Khune, en realidad, despejó el camino para que el Maligno habitara el mundo. Esta revelación, que se presenta hacia el final de la novela, ilustra los nexos entre la estructura del relato y el universo simbólico proyectado: construcciones ambivalentes, anécdotas o espacios que se comunican por pasadizos secretos, escenarios subterráneos en los que perviven atávicos ritos de muerte y renovación. La guerra, que aparece como trasfondo, es una de las consecuencias funestas de aquella empresa acometida por Khune; devastación en la que Tarelli participará inexorablemente.

En ese universo amenazante cobra especial importancia la representación de los espacios, en los que se detecta la huella de las tradiciones gótica y fantástica. Probablemente este aspecto constituye la mayor afinidad con la obra de Elizondo (autor al que Padilla ha descrito como “nuestro autor más gótico”). *El hipogeo secreto* despliega un mundo de construcciones concebidas por una entidad sobrehumana para su propio deleite y para tortura de sus criaturas que lo habitan; como sucede con los castillos en *Imposibilidad de los cuervos*, los escenarios pétreos de la narración de Elizondo encierran enigmas sobre sus orígenes y contiene cifrado el momento de su propia destrucción. Una secta de iniciados, el Urkreis, indaga acerca de la posibilidad de habitar el sueño o la pesadilla de otro ser. La pesadilla en *Imposibilidad de los cuervos* es la guerra y la maquinaria de exterminio que ésta pone en marcha. En otro plano, como podemos ver,

la novela alude a un tópico luego retomado por Ignacio Padilla: las experiencias totalitarias que asolaron el siglo XX.

Las atmósferas góticas de la novela, los giros de la trama que a cada tanto muestran otros ángulos de la anécdota, la incertidumbre que además descansa en los modalizadores, evidencian el problema de las limitaciones de la mirada y del narrador en primera persona. Asimismo, la novela se encuentra plagada de lagunas y hechos que cuestionan la lógica de la causalidad y la identidad misma de Khune. Estos y otros elementos que ahora omitimos por cuestiones de extensión, determinan, por un lado, su filiación dentro de la literatura fantástica,ⁱⁱⁱ y, por otro, nos orientan hacia una particular composición narrativa acorde con lo que Judith Leibowitz denomina “estructura repetitiva” (24): temas, motivos, personajes, situaciones que se despliegan en torno a un eje central, o de forma paralela, para reforzar sus significaciones y alcanzar el doble efecto de “intensidad y expansión” propio de la novela corta (16).

Por último, el final no concluyente de *Imposibilidad de los cuervos* (en el que Tarelli es incapaz de diferenciar el sueño de la realidad) además de remitir a la tradición de la narrativa fantástica, como se ha señalado, también puede ser leído como rasgo de la forma novelesca. Según las propuestas de Ricardo Piglia, uno de los recursos usuales en la novela corta es la inserción de un misterio, entendido como el “elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o que al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros [como lectores] nos manejamos” (188). A ese misterio conducen una serie de enigmas (un sentido que es necesario descifrar) y secretos, como lo que Zacarías Khune sabe pero no dice y que sólo puede ser intuido por medio del relato de Tarelli. La novela de Padilla resulta una conjunción afortunada de dos tradiciones genéricas: la novela corta y el relato fantástico.

II. *Días de ira*: la ubicuidad del mal

En *Días de ira*, Jorge Volpi nos propone una historia sobre la omnipresencia del mal, sobre aquellos resquicios a través de los cuales invade la existencia. Un personaje, el médico, narra en primera persona su tormentosa relación con una mujer, la cantante de *blues*, en cuyo departamento un día se encuentra el manuscrito titulado “Días de ira”. En esas páginas está contenida su propia historia, narrada en primera persona como si alguien hubiera usurpado su voz. Piensa que el autor de dicha ficción, inexacta pero verosímil, puede ser el amigo de la

cantante de *blues*; un ser conocido sólo como “el escritor”, de quien únicamente tiene referencias vagas e imprecisas, a tal grado que ha llegado a dudar de su existencia. El misterio y el centro de la historia es esa presencia evocada, nunca palpable, una instancia identificada con la facultad de tramar una historia sembrada de enigmas, y que puede ser un narrador entregado al inocuo placer de contar historias complejas o un demonio que se ensaña con su presa: “Un libro, una novela acaso, inofensiva, banal, intrascendente. Pero en realidad —aun sin sospecharlo— *todos* estamos adentro de ella, atrapados, sin posibilidades de escapar. Te crees lector y de pronto te das cuenta de que también eres personaje, el texto te prefigura obligándote a leerlo o a dejarlo si no lo soportas” (*Días de ira* 183). Nos encontramos ante una obra en donde el problema de la narración y el problema de la forma novelesca, en los planos temáticos y compositivos, son los protagonistas de la historia y proponen otro modo de construir una estructura repetitiva, en términos de Leibowits.

Días de ira comparte con *Imposibilidad de los cuervos* la preocupación por subrayar la poca confiabilidad que tiene un narrador en primera persona. Si narrar implica la adopción de un punto de vista, sólo nos es posible narrar desde una corporeidad marcada por múltiples restricciones. Jorge Volpi lleva esta situación al extremo al proponernos la escritura como la manifestación misma del mal, ¿cómo descubrir, en un universo conformado por palabras de un yo impreciso, quién narra y qué finalidad persigue, cuando deliberadamente ha sido eliminada toda referencia precisa a la identidad del o los narradores? Los fragmentos que, dentro de la ficción, aluden a una poética de la novela arrojan algunas claves sobre el proyecto narrativo pero no esclarecen la trama puesto que la incertidumbre es el núcleo de ésta. Sin embargo, en este caso la incertidumbre no se vincula a la tradición fantástica y su efecto de vacilación, sino que es producto de una estrategia metaficcional.

El problema de la identidad de la voz nos permite dirigirnos al epígrafe de la novela, extraído de *Farabeuf*, de Salvador Elizondo: “Pero... ¿de quién es ese cuerpo que hubiera amado infinitamente y cuya carne hecha jirones había cobrado tanta realidad dentro de aquella casa, cuya memoria todo lo impregnaba, manchando ante nosotros aquellos periódicos viejos extendidos sobre el parquet?” (*Días de ira* 181). En una relectura, la pregunta sobre la identidad de un cuerpo desmembrado se relaciona con el problema de una voz y una trama fragmentada, y también con la pasión y la muerte. Del mismo modo, nos lleva a cuestionarnos en torno a los

vínculos que traza la novela de Volpi con el universo de Elizondo. *Días de ira* no sólo dialoga con *Farabeuf*, sino que persisten en ella resonancias de *El hipogeo secreto*. La novela de Volpi reelabora el problema de un personaje que reflexiona en torno a su creador, a la trama de su existencia; recuerda el incierto estatuto del escritor en *El hipogeo secreto*, un artista-dios llamado el Pantokrator quien, en palabras de uno de los personajes, propugna el “*ars combinatoria* como único principio válido de la composición” (Elizondo I: 242).

Además de reiteradas disquisiciones sobre la narración, la autoría y el arte de la novela, *Días de ira* comparte con la señalada obra de Elizondo la configuración de ese narrador ubicuo, identificado con el mal, creador del calculado caos que rige a los personajes. La propuesta no consiste en desenmascarar a las víctimas y a los verdugos, ni en la posibilidad de que el lector encuentre la verdad, sino en aceptar esa presencia que niega una lógica causal, que *es* y *no es* a un mismo tiempo.

III. A manera de conclusión

Imposibilidad de los cuervos es una obra de una densidad y agilidad tal, que no podemos explicar el escaso interés crítico del que ha sido objeto. Si fuese necesario ver un caso ejemplar de novela corta que muestre los caminos de esa renovación narrativa del siglo XX que señala Piglia (193), podríamos referirnos a esta obra de Ignacio Padilla: en ella laten las exploraciones de Henri James y sus sorprendentes giros narrativos; se atisban, también, los problemas de un narrador a medio camino entre el narrador oral del cuento y el narrador letrado de la gran novela del XIX; un narrador que avanza a tientas, queriendo conocer la sustancia que da forma a su relato.

Por su parte, *Días de ira* es una apuesta por la innovación de la forma. A ella se incorpora la narrativa de Salvador Elizondo, no por sus referentes góticos, sino como uno de los más audaces modelos de renovación del relato literario. A través de la novela de Jorge Volpi podemos ver una genealogía de la escritura como potencia oscura, como acto de un demiurgo que crea y destruye ciudades, universos; que teje una tensión entre personajes y sus creadores, todo en un ejercicio no exento de sentido del humor.

i

La relación con Elizondo fue sugerida por las entrevistas que Tomás Regalado realiza, por separado, a Padilla y a Volpi. En el primer caso, pregunta por sus fuentes a Padilla en *Imposibilidad de los cuervos*. En la respuesta de Padilla sobresalen tres autores: José Emilio Pacheco, Julien Gracq y Salvador Elizondo, en sus palabras, “nuestro

autor más gótico”. En la entrevista a Volpi, Regalado pregunta si en *Días de ira* existe un homenaje deliberado a *Farabeuf*, como el epígrafe permite suponer; Volpi evitó dar una respuesta directa.

ii Se trata de una frase extraída de *Reflexiones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el verdadero camino*, y es uno de los dos epígrafes que preceden a la narración. El otro dice: “En el enorme infierno solo cabe una criatura: el dios que lo inventó”. Una frase tomada de *El libro del cielo y del infierno*, de Jorge Luis Borges y Bioy Casares, cuyo autor es referido únicamente con las iniciales.

iii Entendemos *relato fantástico* en el sentido en que lo propone Rafael Olea Franco, quien se refiere a una “variedad específica de textos” en las que lo fantástico “entra como principio dominante y estructurador” y “está acotada por un periodo histórico y cultural”, y no, como también es posible entenderla, “como categoría estética global y abstracta” (Olea 25).

Bibliografía

ELIZONDO, SALVADOR. *El hipogeo secreto. Obras*, t. 1. México: El Colegio Nacional, 1994.

OLEA FRANCO, RAFAEL. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.

LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose en the Novella*. La Haya: Mouton, 1974.

_____. “Imposibilidad de los cuervos”, Jorge Volpi, Eloy Urroz e Ignacio Padilla. *Tres bosquejos del mal*. México: Siglo XXI, 1994: 93-178

PIGLIA, RICARDO. Secreto y narración. “Tesis sobre la *nouvelle*”. Eduardo Becerra, edición. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.

REGALADO LÓPEZ, TOMÁS. “Escribir es articular el caos de la imaginación. Entrevista-ensayo a Ignacio padilla”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 48 (jul-oct 2011). Web. 3 de abril 2014. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html>>.

_____. “La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida (entrevista a Jorge Volpi)”. *Letralia*, año XV, 246 (7 feb 2011). Web. 19 de marzo 2014. <<http://www.letralia.com/246/entrevistas01.htm>>.

VOLPI, JORGE. *Días de ira*. Jorge Volpi, Eloy Urroz e Ignacio Padilla. *Tres bosquejos del mal*. México: Siglo XXI, 1994: 179-229