

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**  
PROGRAMA DE DOCTORADO  
EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

*En busca de Klingsor:*  
**Crisis novelada de la Modernidad Emancipadora**  
por  
**Susana Funes**

Tesis doctoral dirigida por  
**Dr. Enric Sullà Álvarez**

Bellaterra, 2015



A mis padres,  
por animarme a *estudiar el espinel*.

A Daniel,  
por acompañarme en la travesía.



# ÍNDICE

<b>Prólogo</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo I: El crack de la Modernidad</b>	<b>15</b>
1. La Modernidad como certidumbre emancipadora	19
1.1. El proyecto: la razón constituyente y emancipadora	19
1.2. El tribunal: la razón universal	31
1.3. La promesa: el progreso y la felicidad	40
2. La Modernidad resquebrajada	47
2.1. El quiebre: la razón instrumental, la razón reificadora	50
2.2. De la razón emancipadora, a la razón omnicomprensiva	56
2.3. De la rectificación a la huida hacia lo otro de la razón	66
2.4. Crítica y quiebre, un último recuento	97
<b>Capítulo II: El <i>Crack</i> en la Modernidad y la narración volpiana</b>	<b>101</b>
1. El Grupo del <i>Crack</i>	103
1.1. Génesis, manifiesto y características	103
1.2. Entre la <i>nueva narrativa</i> y los <i>novísimos</i>	119
2. La poética volpiana	130
2.1. El arte –y la ciencia- de novelar	133
2.2. Hacia la novela de la incertidumbre	136
2.3. ¿Novela postmoderna?	143
2.4. La novela de impugnación histórica	160

<b>Capítulo III. <i>En busca de Klingsor</i>, el punto de quiebre</b>	<b>175</b>
1. La trilogía del siglo XX	177
1.1. El proyecto volpiano	177
1.2. El resumen como estrategia, la estrategia del resumen	181
2. En busca de Klingsor, el punto de quiebre	188
2.1. Argumento, estructura y líneas de cuestionamiento	191
2.2. La caza de Klingsor o de la incertidumbre	194
2.2.1. La búsqueda criminal o la pesquisa epistemológica	197
2.2.2. El progreso de la ciencia o la conquista de la incertidumbre	216
2.2.3. El lazarillo incierto o la narración cuestionadora	238
2.3. La razón cuestionada o el desconcierto ético	250
2.3.1. La crisis de la razón emancipadora	254
2.3.2. De la razón emancipadora a la ciencia todopoderosa	268
2.3.3. Del poder del saber y la banalidad del mal	276
2.4. Crítica histórica, refugio estético	297
<b>Conclusiones. La modernidad traicionada</b>	<b>321</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>331</b>
<b>Apéndices</b>	<b>347</b>

## **Prólogo**





“Cuando nací, el mundo era un sitio ordenado, un cosmos serio y meticuloso en el cual los errores –las guerras, el dolor, el miedo- no eran más que lamentables excepciones debidas a la impericia. Mis padres, y los padres de mis padres, creían que la humanidad progresaba linealmente, desde el horror de la edad de las cavernas, hasta la brillantez del futuro, como si la historia no fuese más que un cable tendido entre dos postes de luz o, para utilizar la metáfora que mejor define al siglo XX, como una vía férrea que une, al fin, dos poblados remotos”.

Jorge Volpi. *En busca de Klingsor*.

En 1996, más de treinta años después de la explosión editorial que significó para las letras latinoamericanas el llamado *Boom*, cinco jóvenes autores mexicanos se hicieron de otra onomatopeya, *Crack*, para reclamar, a través de un “extemporáneo” *Manifiesto*, una renovación en la narrativa que se estaba produciendo y esperando de Latinoamérica, presentando bajo un marco de “amistad literaria” cinco novelas de tema apocalíptico: *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou, *Las Rémoras* de Eloy Urroz, *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda, *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla y *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi. Fue tres años después que el escrito cobró verdadera importancia internacional, cuando en 1999 la novela *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi (1968) gana el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, y el autor, ante los halagos y el inusitado revuelo, recalcó: “Es una novela Crack”. Aunque no podía hablarse de una generación, ni propiamente de un movimiento, la atención puesta entonces sobre el llamado *Grupo del Crack*, y especialmente el éxito cosechado por *En busca de Klingsor*, dio visibilidad a un conjunto de nuevos escritores que desde Latinoamérica venían produciendo narrativa

alejados de los códigos remanentes del realismo mágico y otros reduccionismos a los que se había (mal)acostumbrado buena parte del mercado editorial.

Interesados en explorar textos contemporáneos provenientes de América Latina, decidimos enfocarnos en Jorge Volpi, el escritor más reconocido<sup>1</sup> del *Crack*, por considerar, en primer lugar, que se trata de un autor relativamente poco estudiado en el campo académico, no obstante deja atrás ciertas concepciones estereotipadas acerca de la literatura producida en la región. En segundo lugar, y más importante, optamos por su narrativa dado que, sintomático de las preocupaciones de finales de siglo, cuenta con una obra con la suficiente madurez y riqueza de contenido para permitirnos, no sólo analizar una literatura que suele enmarcarse dentro de una estética postmoderna, sino especialmente reflexionar acerca del siglo XX y la sociedad actual, insertándonos en el debate vigente en torno a la Modernidad y la Postmodernidad, a partir de una mirada latinoamericana que se sabe y reconoce como parte de Occidente.

Considerando la novela como un instrumento capaz de promover la reflexión profunda y hasta una forma de conocimiento, un “vehículo para la transmisión de ideas y emociones que ha resultado esencial para nuestra supervivencia como especie” (Volpi 2008c: 28), Volpi ha desarrollado una narrativa con acercamiento al ensayo filosófico y a la novela histórica. Ello puede apreciarse especialmente en su Trilogía del Siglo XX, el ambicioso proyecto con el que intentó radiografiar la pasada centuria y el derrumbe de las principales utopías que nos han movilizado. Mezclando historia y ficción, para intentar capturar y comprender este período de quiebre, Volpi apunta en su trilogía varios hitos de la llamada ‘crisis de la modernidad’, ubicando su ficción en tres momentos clave: la Alemania de la postguerra, en plenos juicios de Nuremberg, en el caso de *En busca de Klingsor* (1999); el Mayo Francés, en *El Fin de la Locura* (2003); la caída del muro de Berlín y el derrumbe de la Unión Soviética, en *No será la Tierra* (2006).

---

<sup>1</sup> Además del Premio Biblioteca Breve, Volpi ha sido distinguido con los galardones Deux Océans y Grinzane Cavour por *En busca de Klingsor*, el Premio Planeta-Casa de América por *La tejedora de sombras* (2012), y con múltiples reconocimientos a su prolífica obra ensayística, como el Premio Plural de ensayo (1991), el Premio Iberoamericano Debate-Casa de América (2008) y el Premio José Donoso (2009), entre otros.

En nuestra investigación nos planteamos analizar su narrativa como una ilustración o “novelización” de la crisis de la Modernidad, concentrándonos en la novela *En Busca de Klingsor*, por ser la obra fundacional y paradigmática<sup>2</sup> de la trilogía, y considerarla la más ilustrativa del quiebre, al ficcionalizar un momento crítico de la Modernidad: la crisis ética que representó la Segunda Guerra Mundial y la Shoah, paralelamente a la problematización de las certezas epistemológicas que significaron los postulados de la física cuántica; y abordar temas como el cuestionamiento a la ‘verdad’ y la ‘razón’, la relación entre la ciencia y el poder, la utopía científica y del progreso.

Así, nos propusimos analizar *En busca de Klingsor* como un acercamiento crítico a la Modernidad. Nuestra hipótesis o punto de partida consiste en que *En busca de Klingsor* desmonta el concepto de Modernidad como proceso emancipador, al evidenciar las limitaciones que tiene la ‘razón’ como fundamento ético. Consideramos que Volpi plantea, tanto a través de la trama como de los recursos estilísticos, dos cuestionamientos básicos y estrechamente relacionados respecto a la Modernidad: primero, la imposibilidad de saber / conocer, de hallar una verdad a través de la razón; y, segundo, los límites que, como consecuencia de lo anterior, presenta la razón como instrumento de distinción ética. Proyectando y ampliando ambas aristas como líneas clave de interpretación, nos proponemos ir más allá de un necesario análisis narratológico, dándole un giro hermenéutico y de reflexión filosófica a nuestra investigación. Así abordaremos tanto el estudio argumental, de temas, de personajes y de historia, como los aspectos narrativos, en función de su utilidad para presentar conceptos relacionados con esta crisis de la Modernidad, haciéndolos dialogar con las disertaciones sobre Modernidad y Postmodernidad, razón, conocimiento, bien y mal, ciencia y poder, entre otros términos prioritarios.

A fin de entender la Modernidad como concepto histórico-filosófico, y poder caracterizar el momento de resquebrajamiento en sus diversos aspectos, preferimos referirnos a la noción de ‘crisis de la modernidad’ –y no a ‘postmodernidad’, o

---

<sup>2</sup> Como veremos en el análisis, *En busca de Klingsor* no sólo inaugura temáticamente la trilogía, sino que establece algunos puntos fundamentales que se mantienen en el resto de las novelas: el cuestionamiento a las utopías, la reflexión sobre la vinculación entre la ciencia y el poder, el personaje-narrador paradójico, el uso de conceptos científicos y filosóficos aplicados a otros ámbitos, la estructura fragmentaria y polifónica como cuestionamiento a las verdades unívocas.

‘condición postmoderna’ u otros términos relacionados-, para intentar capturar y articular los planteamientos críticos provenientes tanto del pensamiento moderno, como del considerado postmoderno, así como de diferentes corrientes que renuncian, critican o se oponen a los discursos, prácticas e instituciones modernas.

En su prolífica obra ensayística, Volpi también ha manifestado su interés en subvertir los parámetros de la narrativa decimonónica, a través de una estructura compleja, que apele al entrecruzamiento de géneros, a una forma de construcción polifónica, a juegos de narrador y otros elementos formales, que adquieren funciones estructurales y argumentales, como instrumentos clave para sus disquisiciones. Si bien este tipo de interpelación estética en general se inserta en las líneas planteadas por el postmodernismo, aquí buscaremos analizar las motivaciones de fondo, para desvelar hasta qué punto el autor logra dar consistencia a su crítica. Bajo este enfoque pretendemos ir más allá de investigaciones previas, limitadas en muchos casos a la mera comprobación del uso de dispositivos identificados con una estética postmoderna. En el mismo sentido, nos referiremos a la interpretación mítica de la figura de Klingsor, en relación con la ópera *Parsifal* de Wagner y el *Parsîval* de Wolfram von Eschenbach, únicamente cuando aporte a nuestra interpretación sobre la crisis de la Modernidad. No ahondaremos en el sustrato mítico<sup>3</sup> de *En busca de Klingor* y su relación con la leyenda del Santo Grial, ya que consideramos que esta lectura ha sido suficientemente desarrollada y se aleja de nuestros objetivos.

Siguiendo el enfoque planteado, hemos estructurado nuestra investigación en tres grandes apartados. En el primero, titulado “El crack de la Modernidad”, revisaremos y delinearemos los conceptos básicos que definen la Modernidad como proceso emancipador, a partir de los planteamientos del pensamiento ilustrado y otros textos filosóficos fundacionales, refiriendo también un diagrama resumen que hemos desarrollado e incluido en los apéndices. Luego ofreceremos un análisis de las principales críticas y diagnósticos sobre la crisis de la Modernidad: desde las propuestas revisionistas en cuanto al llamado capitalismo tardío, sociedad postindustrial y otros términos semejantes –Weber, Bell, Habermas-, hasta las

---

<sup>3</sup> Tomás Regalado, uno de los principales investigadores de la obra de Volpi, desarrolló un amplio trabajo sobre esta lectura e interpretación mítica en “Sustrato mitológico: versiones de Parsifal” (2009), en su tesis doctoral *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992- 1999) y la tradición de la ruptura*.

proposiciones de corte radical –Horkheimer, Adorno- y de quiebre respecto al Proyecto Ilustrado, desarrolladas a partir de Nietzsche en las líneas de pensamiento postestructuralista y postmoderno –Foucault, Lyotard-.

En el segundo capítulo, “El Crack en la Modernidad y la narración volpiana”, concebido como marco teórico de la estética del autor, revisaremos los principios y recursos estéticos propuestos por el *Grupo del Crack* y Jorge Volpi en particular, no sólo a partir del *Manifiesto del Crack* y estudios previos, sino especialmente a partir de obras ensayísticas más recientes, donde el autor revela varias ideas esenciales de su poética, en el marco de lo que ha llamado “Los libros del caos”. Situaremos al autor en su contexto dentro de la narrativa latinoamericana, contrastando aquí también las propuestas volpianas, respecto a las consideraciones teóricas de la ficción postmoderna, en especial respecto a la ficción historiográfica (Hutcheon, McHale).

En el tercer capítulo, “*En busca de Klingsor*, el punto de quiebre”, dedicado propiamente al análisis de la novela, una vez que hayamos presentado el proyecto volpiano y sus principales estrategias, iremos más allá del análisis y comprobación de aspectos formales, para profundizar en su trasfondo como una narrativa de interpretación histórica, política y filosófica; contrastando y articulando sus planteamientos con las visiones y diagnósticos sobre la crisis de la Modernidad presentados previamente, y refiriendo otro diagrama desarrollado sobre el quiebre de la Modernidad en *En busca de Klingsor*. A través de la novela y la búsqueda de Klingsor, supuestamente el principal científico y criminal del régimen nazi, veremos como Volpi va cuestionando distintos aspectos del concepto de Modernidad, evidenciando las limitaciones de la razón, de las formas occidentales de construcción del sujeto cognitivo y de las disposiciones del saber, no sólo para ‘conocer’, sino sobre todo para distinguir el ‘bien’ del ‘mal’.

En cuanto a los parámetros bibliográficos y de citación, a lo largo de la investigación y en la bibliografía indicaremos las fechas de las ediciones consultadas y citadas –que no necesariamente se corresponderán con las primeras ediciones-, para facilitar la ubicación de las referencias. No obstante, siempre que el criterio cronológico resulte importante para el análisis, incluiremos también en el propio texto

las fechas de las primeras ediciones, con el fin de ubicar al lector y proveer el debido marco de referencia.

Asumiendo que para Volpi la novela es una máquina de supervivencia, “la mejor forma que ha encontrado nuestra especie para rescatar la memoria del pasado y aventurarse en el futuro” (2008c: 37), abordaremos *En Busca de Klingsor* precisamente como un instrumento para adentrarnos en siglo XX y en la crisis de la Modernidad, extrayendo también una apreciación final de la narrativa volpiana, de acuerdo con sus propios postulados estéticos e intenciones manifiestas respecto a la literatura, su Trilogía del Siglo XX y su denuncia de la Modernidad.

## **Capítulo I**

### **El crack de la Modernidad**





Desde hace más de siglo y medio se vienen realizando planteamientos acerca de problemas y quiebres en muchas de las premisas de la llamada ‘Modernidad’, así como observaciones respecto a su debilitamiento, crisis o agotamiento. Si bien Kierkegaard, Marx y Nietzsche plantearon una gama de ideas y nociones que, directa o indirectamente, sirvieron de punto de partida para varios de los pensadores que siguieron luego –desde Dilthey, Heidegger, Gadamer, Weber y la Escuela de Frankfurt, a Foucault, Deleuze, Derrida, Guattari, Baudrillard y Lyotard, sin olvidar a Jameson, Harvey y Wittgenstein- las advertencias acerca de la crisis no han surgido sólo de la filosofía, sino casi de cualquiera de los campos del pensar y hacer humanos, agudizándose especialmente a partir de la década de los sesenta del pasado siglo, y desembocando, incluso, en la idea y debate acerca de que actualmente asistimos a otro estadio, aunque inevitablemente vinculado con su antecesor: la ‘Postmodernidad’.

En el presente análisis, sin embargo, y a los fines de entender la Modernidad como concepto histórico-filosófico, y poder caracterizar el momento de resquebrajamiento en sus diversas aristas, preferimos referirnos a la noción de ‘crisis de la modernidad’ -y no a ‘postmodernidad’, o ‘condición postmoderna’-, para capturar y articular los planteamientos de tendencias artísticas, culturales, científicas y sociales que renuncian, critican o se oponen a los discursos, prácticas e instituciones modernas, independientemente de su procedencia; desde las críticas del modernismo estético, y las revisiones del postestructuralismo, al llamado capitalismo tardío, sociedad postindustrial y otros términos semejantes, hasta las propuestas de la corriente postmoderna, que insiste en abandonar por completo el Proyecto de la Ilustración -o moderno- en nombre de la emancipación del hombre, además de escrutinios más recientes de renovadores críticos.

Se pretende así evitar connotaciones problemáticas, como el hecho de que con el prefijo 'post' se aluda a un proceso ya cumplido y, por ende, posterior a la modernidad, cuando el estadio actual también puede interpretarse -y se ha interpretado- como un reacomodo a la Modernidad misma; así como debates y posicionamientos equívocos, relacionados con un sentido prescriptivo otorgado a dicho prefijo, relacionándolo bien como un discurso que pretende convencer acerca de la necesidad de superar o romper con el pasado moderno -por lo que 'post' termina por convertirse en 'anti' o 'contra'- o, por el contrario, como un discurso que resalta las consecuencias negativas a que llevaría la pérdida de los valores y certezas tradicionales.

Eludiendo tales acepciones, utilizaremos aquí el término 'crisis', sin otro significado y valoración que la referencia a hechos que muestran un quiebre radical, que traslucen cambios abruptos en la visión de mundo, repercutiendo significativamente sobre la manera de ser, actuar y pensar de individuos y sociedades. Aunque una revisión exhaustiva del concepto de Modernidad, su desarrollo a lo largo del tiempo, y de todos los debates surgidos en torno suyo, está fuera del alcance de este trabajo, a continuación sí esbozaremos algunos puntos clave de la Modernidad como concepto histórico-filosófico, en la medida en que aparece como criterio caracterizador de una determinada época, a la vez que vinculado a rasgos de tipo normativo. Detallaremos posteriormente líneas críticas vitales para retratar los principales aspectos de la crisis de la Modernidad, los cuales fungirán como marco de análisis de la obra de Volpi.

# **1. La Modernidad como certidumbre emancipadora**

## **1.1. El proyecto: la razón constituyente y emancipadora**

Más allá de límites cronológicos, cambios culturales y variaciones estéticas que podrían tomarse en cuenta para definirla, la Modernidad, como proceso histórico de modernización, se presentó desde sus orígenes como *emancipación*. Tal y como fue dibujado por los pensadores ilustrados, el Proyecto de Modernidad implicaba un proceso de emancipación humana y personal –social y particular-, basado en el desarrollo de una razón y ciencia objetiva con la que se podría conocer y dominar la naturaleza, liberando al hombre de los condicionamientos naturales, al mismo tiempo que de los poderes absolutos; es decir, de las formas tradicionales de poder fundamentadas en el mito, la religión o la tradición, estructurando la vida de acuerdo a formas racionales de organización social, y estableciendo las bases de una moral universal.

La Ilustración, el germen ideológico de lo que luego se llamó Modernidad, se desarrolló particularmente en Francia, Inglaterra y Alemania, alimentada por los postulados de la Revolución Francesa, las doctrinas sociales del liberalismo inglés y del idealismo alemán. La idea surgió más de una época de desenlace y de síntesis que de una innovación radical. Bebiendo del racionalismo, el empirismo, el pragmatismo y el idealismo, el Proyecto de Modernidad no fue, pues, el resultado de un pensamiento homogéneo y coherente, sino más bien la articulación a lo largo del tiempo de opiniones disímiles que estuvieron en conflicto en el pasado y que, de hecho, dieron origen a corrientes de pensamiento que todavía se enfrentan.

Heredera tanto de Descartes como de Locke, la Ilustración “se apasiona por la historia y por el futuro, por los detalles y por las abstracciones, por la naturaleza y por el arte, por la libertad y por la igualdad”, resalta Todorov (2008: 9). No se trataba de ideas precisamente nuevas, pero sí de una articulación innovadora que con espíritu pragmático pretendía, además, pasar de los libros al mundo real. Sus creadores confiaban en que con la aplicación en la sociedad de sus principios filosóficos,

sustentados principalmente en el *valor y poder de la razón* para conocer la *verdad*, podría lograrse la emancipación del hombre, su *autoconstitución y felicidad* como individuo, al mismo tiempo que el *progreso* de la humanidad.

La Modernidad en este sentido se engendró a partir de una transformación de las concepciones de mundo y del hombre mismo, despertándose un interés superior por este último y sus problemas, frente a las grandes cuestiones de orden cosmológico. Considerado previamente como un residente más del cosmos pagano o judeo-cristiano, se comenzó a ver al hombre como el centro o polo a partir del cual toda concepción acerca de lo otro y de sí mismo se hace posible. Entendiéndolo entonces como un ser racional que posee en sí mismo la capacidad para *hallar la verdad y practicar el bien*, se hizo hincapié en su dignidad y valor como persona, la que luego quedaría institucionalizada bajo la figura de ciudadano con derechos.

Con esta visión optimista y antropocéntrica, recalca Hegel,

el hombre adquiere confianza en sí mismo y en su pensamiento, en la naturaleza sensible fuera y dentro de él; encuentra interés y alegría en hacer descubrimientos en el campo de la naturaleza y en el de las artes. La inteligencia despierta para lo temporal; el hombre cobra conciencia de su voluntad y de su capacidad, mira con alegría a la tierra, a su suelo, a sus ocupaciones, viendo en ello algo justo e inteligente. (1955: 204)

Y he aquí dos de los principales rasgos constitutivos del Proyecto Moderno: el antropocentrismo y el optimismo respecto al poder de la ‘razón’.

Ortega y Gasset dice que la “generación que florecía hacia 1900 ha sido la última de un amplísimo ciclo, iniciado a fines del siglo XVI y que se caracterizó porque *sus hombres vivieron de la fe en la razón*” (1970: 16; el subrayado es nuestro). Más allá de las divergencias en cuanto a límites temporales, la frase captura bien el espíritu esencial y más radical de la Modernidad. Si de otras épocas se puede decir que tuvieron *fes* primordiales y, a su manera, vivieron de la *razón*, sólo en la Modernidad, la razón se transmutó en una convicción tan profunda y total, como para

convertirse en la creencia más básica y vital: el hombre vive *de la fe*<sup>4</sup> *en la razón* –fe viva en la razón-, y no simplemente *de la razón*, o *en la fe de la razón*.

Sus fundadores partieron de la convicción de que, sólo en la Modernidad, la humanidad alcanzaría plenamente su ser racional. Y en cierto sentido, entronizaron y se apropiaron de tal manera de la facultad humana de razón, que llegaron a considerarla prácticamente su patrimonio exclusivo. La palabra ‘razón’, sin embargo, tiene una larga historia y evolución. Manteniéndose como punto de atención a través de los siglos, cosechando triunfos y fracasos, ha perdido su simplicidad y significación unívoca; su sentido se ha degradado. De allí que sea necesario profundizar en ese momento constituyente cuando la Modernidad se define a sí misma y a su racionalidad.

Durante el período comprendido entre la época que Descartes escribiera sus *Meditaciones Metafísicas* (1641-44) y el momento en que Kant publicara la primera edición de la *Crítica de la Razón Pura* (1781), hombres de ciencia, en su mayoría filósofos y cartesianos, provocaron un cambio paradigmático en el orden del conocimiento, tal y como puede comprobarse revisando sólo algunos de sus hitos (Picó, 1988). En matemáticas, Descartes descubre la geometría analítica; Pascal, el cálculo de probabilidades; y, siguiendo los trabajos analíticos de los dos primeros, Leibniz desarrolla el cálculo infinitesimal -al cual llegó de forma independiente Newton-, utilizándose desde entonces su notación. En física, se hacen gigantescos adelantos para enmarcar, en unos pocos principios racionales, la inmensa variedad de movimientos del macrocosmos. Newton publica su obra *Principios matemáticos de la filosofía natural*, donde expresa con una simplicidad sorprendente la fórmula de la gravitación universal, dando fin a la separación platónico-aristotélica y medieval entre lo que ocurre en el cielo y lo que ocurre en la tierra. Mientras, en cuanto al microcosmos, Lavoisier descubre la composición del agua y aísla el elemento

---

<sup>4</sup> Del carácter de ‘fe’ de la razón moderna detallaba Ortega y Gasset (1970: 46): “La razón no era juego de ideas, sino radical y tremenda convicción de que en los pensamientos astronómicos se palpaba inequívocamente un orden absoluto del cosmos; que, a través de la razón física, la naturaleza cósmica disparaba dentro del hombre su formidable secreto trascendente. La razón era, pues, una fe. Por eso, y sólo por eso, no por otros atributos y gracias peculiares pudo combatir con la fe religiosa, hasta entonces vigente”.

oxígeno, Leeuwenhoek lleva la observación biológica al microscopio, y Hooke y Malpighi penetran el universo pequeño de la célula.

Procedente directamente del racionalismo del siglo XVII, enmarcada y estrechamente vinculada con esta revolución científica y el auge alcanzado por las ciencias naturales, la Ilustración<sup>5</sup> vio en el conocimiento de la Naturaleza y en su dominio la tarea fundamental del hombre. La conquista teórica de la realidad se creyó entonces una posibilidad efectiva, cuando no prácticamente un hecho, gracias exclusivamente a la ‘razón’, por lo que ahora ésta podía adjudicarse su total autonomía frente a la religión y tradición, considerándose tribunal supremo de todas las cosas que le interesaran al hombre.

Así, una vez que Descartes (1977) dispusiera “deshacerse de todas las viejas opiniones y prejuicios” y dirigir el espíritu a la búsqueda de un criterio cierto que le permitiera distinguir “con claridad y distinción” lo verdadero de lo falso, admitiendo sólo verdades claras y evidentes, la ‘razón’ se elevó como el único punto firme del cual apoyarse, mientras que el hombre, con aquella conclusión de *cogito ergo sum*, se erigiría como ‘sujeto’, como el ‘yo’<sup>6</sup> pensante, el punto de partida, lo inmediatamente indubitable y en lo cual debería fundamentarse todo conocimiento. Según Heidegger: “Lo decisivo [en la Edad Moderna] no es que el hombre se libertara de suyo de las ataduras anteriores, sino que se transforma absolutamente la esencia del hombre, al convertir a éste en sujeto” (1960:78).

---

<sup>5</sup> La bibliografía existente acerca del Proyecto Ilustrado y la Ilustración resulta tan abundante como inabarcable a los fines de esta investigación. No obstante, para una panorámica de sus principios clave puede consultarse también *The Enlightenment. An Interpretation* de Peter Gay; *Qué es verdaderamente la Ilustración* de Armando Plebe; *El pensamiento europeo en el siglo XVIII* de Paul Hazard; *La crisis de la conciencia europea 1680-1715* de Paul Hazard; *Filosofía de la ilustración* (1943) de Ernst Cassirer.

<sup>6</sup> Aunque el ‘yo’ como sujeto se mantiene como idea fundamental y basamento de la Modernidad, presenta distintas connotaciones de autor a autor, e igualmente evoluciona a lo largo del tiempo, hasta considerar su disolución como uno de los indicios más significativos del paso a la llamada postmodernidad. Aquí no ahondaremos en esta evolución, pero sí apuntaremos como ejemplo que aunque para Descartes el ‘yo’ podía equipararse al alma misma, y de ahí su enfoque metafísico; para Kant, se trataba de una representación. El ‘yo’ kantiano se concibe como un a priori, una representación constante y universal, por la cual el hombre se reconoce en el acto de conocer los fenómenos. Aunque en ambos casos se trata del elemento fundamental para el conocimiento, para Kant es, a diferencia de Descartes, un modo de ser del conocimiento y no de la cosa en sí.

La Modernidad en su germen vinculó, pues, al hombre y el mundo en términos epistemológicos, concibiendo al primero como ‘sujeto’<sup>7</sup>, ubicado frente a todo lo demás, entonces convertido en ‘objeto’, y entendiendo a éste en términos de la conciencia y experiencia del sujeto. A diferencia de otros tiempos, la ‘razón’ se entendió entonces como un asunto humano. Había que explicar racionalmente el universo, es decir, explicarlo en función del hombre, específicamente en función del ‘yo’. Pero no podía ser una explicación fundamentada en ideas innatas. Alimentada por el empirismo, esa otra filosofía enfrentada al racionalismo pero también complementaria, la razón ilustrada se concebía como una facultad a desarrollar por la experiencia. Era ésta el origen, valor y límite del conocimiento; se iba del hecho al principio, y no al revés. De allí que, más que un precepto, la razón se concibiera como una fuerza para transformar lo real, un camino que todo hombre pudiera –y debiera– recorrer.

Aunque todavía en gran medida se reconocía a Dios<sup>8</sup> como autor de la naturaleza, y aún más como ‘ente perfectísimo’<sup>9</sup>, fundamento, garantía y legitimación

---

<sup>7</sup> La posición determinante del ‘sujeto’ se hará cada vez más rotunda a lo largo de la Modernidad, como resume Mayos (2005). Si en un primer momento el ‘sujeto’ aparece como meramente fundante, en Descartes ya puede entenderse como plenamente constituyente. Descartes afirma que las verdades eternas dependen gnoseológicamente de la evidencia del sujeto, y éste puede ponerlas en duda en su búsqueda del fundamento radical. En este sentido, las verdades son intuitivas, pero fundamentadas en y desde el ‘sujeto’, que a su vez se determina como fundamentador de sus evidencias y de su conocimiento del mundo, por medio de un proceso de autodescubrimiento, donde se incluye la garantía última del Dios que no engaña y que aparece en él como una idea (Mayos, 2005: 63-64). Posteriormente, cuando surgen las grandes filosofías especulativas de la historia, se evidenciará que el propio sujeto resulta también constituido por el mismo proceso que él constituye.

<sup>8</sup> La pérdida de fe venía desarrollándose desde mediados del siglo XV, haciéndose evidente durante el Renacimiento, cuando las “revelaciones” ya no fueron suficientes para darle sentido al mundo del hombre y, según resalta Ortega y Gasset (1970), aparece la razón como nueva fe, como portadora de nuevas explicaciones para Occidente. Cabe resaltar, no obstante, que la razón ilustrada arremetió más en contra de la Iglesia y las religiones preponderantes como poder, que contra la figura de Dios en sí. Se criticaba la estructura de la sociedad, no el contenido de las creencias. Se rechazaba la sumisión a preceptos cuya legitimidad provenía de dioses o ancestros, pero poco se decía de la experiencia religiosa en sí, o de la idea de trascendencia. La religión quedaba fuera del Estado, pero ello no implicaba necesariamente que abandonara al individuo. De hecho, aunque algunos pensadores se declararon abiertamente ateos, otros científicos y filósofos estandartes de la Modernidad, como Voltaire, Descartes o Newton, manifestaban un claro deísmo, reconociendo la existencia de Dios como creador del universo, en el sentido de demiurgo o relojero, pero advirtiendo que éste no intervenía en su funcionamiento, ni en la vida de los hombres. Cabe notar también que para posteriores analistas de la modernidad, como Daniel Bell, ciertos valores de la ética de origen protestante eran los que daban sustento a la Modernidad. Aunque no se trate de práctica religiosa propiamente dicha, para Bell es la disolución de estos valores los que provocarán en gran medida la crisis de la modernidad, tal y como detallaremos más adelante.

última de la realidad y de la razón, la estructura del universo era ahora susceptible a ser descubierta por el hombre, y para el progreso del hombre. La gran máquina concebida por Dios y regida según las reglas que Él estableciera, según diría Newton, podía ser descifrada por la razón y expresada en su lenguaje predilecto: el lenguaje matemático. Inaugurando lo que sería la máxima del nuevo tiempo, Descartes resaltaba:

Esas largas cadenas de trabadas razones muy simples y fáciles, que los geómetras acostumbran a emplear para llegar a sus más difíciles demostraciones, me habían dado ocasión para imaginar que todas las cosas que entran en la esfera del conocimiento humano se encadenan de la misma manera; de suerte que, con sólo abstenerse de admitir como verdadera ninguna que no lo fuera y de guardar siempre el orden necesario para deducir las unas de las otras, no puede haber ninguna, por lejos que se halle situada o por oculta que esté, que no se llegue a alcanzar y descubrir. (Descartes, 1988: 83)

El hombre occidental de finales del siglo XVI y los primeros años del siglo XVII creyó, pues, que el mundo, la realidad, poseía una estructura racional y, por ende, cognoscible. De hecho, cierto racionalismo llegó a suponer que los principios por los que se rige el pensamiento para pensar la realidad, eran a la vez principios por los que se regía la propia realidad. Así la naturaleza, aunque con múltiples y a veces contrarias vestiduras, sería en realidad un tejido de relaciones causales. Y de allí que, tal y como sucedía en el pensamiento racional, donde a partir de ciertos antecedentes se podían extraer ciertas consecuencias, de la misma manera en la naturaleza, de ciertos hechos llamados causas, debían seguirse necesariamente otros hechos llamados efectos, en una secuencia de leyes que podían ser determinadas por la razón. Aunque tal correspondencia entre realidad y pensamiento fue matizada, cuando no totalmente contrariada, por el empirismo, el optimismo respecto a la razón se

---

<sup>9</sup> Aunque bajo esta figura el racionalismo reformula en clave filosófica muchos elementos de la teología monoteísta más rigurosa, vinculándose indudablemente con la divinidad cristiana, el ente perfectísimo, es más bien un dios arquitecto, relojero, calculador y geómetra. Un dios que actúa a través de decretos universales, leyes cósmicas; es decir, que actúa y crea el mundo racionalmente, por lo cual es también el fundamento racional último. Es el principio supremo tanto en el orden del ser y de la existencia –al ser la causa última creadora del mundo– como en el proceso de conocer –al ser el dios no engañador, garantía de certeza y verdad. En este sentido, la filosofía racionalista moderna intelectualiza y seculariza la idea de divinidad, despojándola de sus connotaciones míticas, litúrgicas, rituales, así como dogmáticas, históricas y étnicas, para entender a este *ens perfectissimum* en términos puramente ontológicos, y no religiosos.



mantuvo. Se adoptara una u otra aproximación al conocimiento, prevaleció la idea de que ya no había secretos irremediabiles ante los cuales la humanidad debiera detenerse aterrorizada o inerme.

Con su razón podía el hombre moderno hundirse en los más remotos recovecos del universo, siempre que no se dejara llevar por las pasiones, sino que, con serenidad, apelara exclusivamente a su intelecto, siguiendo aquel método de conocimiento que venía estableciéndose en las ciencias naturales. Rechazando la concepción especulativo-contemplativa de la ciencia y del saber, y propugnando el desarrollo de una ciencia útil al servicio del hombre, se buscó establecer un método seguro para la *adquisición de conocimiento*; es decir, para *hallar la verdad*. Y aunque no resultaría conveniente hacer oposiciones radicales entre pensadores, o en general, entre las proposiciones del racionalismo y el empirismo, que finalmente se fueron articulando y complementando junto con otras aproximaciones, para dar lugar al método científico, sí nos detendremos para esbozar ciertos aspectos vitales en la conformación de la ciencia y razonamiento modernos.

Aunque de cierto modo los antiguos se habían ocupado de cuestiones de método, el tema no alcanzó auge suficiente sino a partir de la época moderna, cuando se quiso encontrar un ‘método de invención’ distinto de la mera ‘exposición’ y de la simple ‘prueba de lo ya sabido’. En ese sentido, las reglas metódicas y sistemáticas para alcanzar la verdad que aplicaban Da Vinci, Copérnico, Kepler y Galileo se convirtieron en las pautas precursoras. En su *Discurso del Método*, publicado en 1637, Descartes vendría después a completar este propósito, proponiendo propiamente un conjunto de reglas o axiomas que podía ser usado y aplicado “por cualquiera” para “bien conducir la razón y buscar la verdad en las ciencias”. Al mismo tiempo, Francis Bacon -al que Volpi hace una explícita referencia, caracterizando nominalmente a su protagonista- haría otro tanto desde una perspectiva empírica, para que luego Kant llegara a una síntesis y solución entre ambas posturas.

Como ya se ha dicho, el llamado racionalismo<sup>10</sup> continental de Descartes, Spinoza y Leibniz, entre otros estandartes, colocó la razón en el centro de todo conocimiento, pero bajo la premisa de que los órganos de los sentidos servían más “para la utilidad y goce de la vida” que “para el conocimiento de la verdad”. De allí que Descartes promulgara desechar la experiencia sensible, imponer una “duda metódica” sobre todo lo percibido, y establecer un método de conocimiento con dos términos básicos: la *intuición*, la concepción de un espíritu atento, tan distinta y clara que no queda ninguna duda sobre lo conocido; y la *deducción*, cuando de una cosa de la que tenemos un conocimiento cierto –como la de que existo, mientras pienso- se extraen necesariamente algunas consecuencias, sobre las cuales se va a constituir un saber sistemático y estructurado. El método presentaba como principios fundantes la ‘no contradicción’ y la ‘causalidad’<sup>11</sup>, leyes supremas por encima de cualquier dato proveniente de los sentidos, que permiten hacer de la experiencia sensible algo coherente y comprensible, es decir, no contradictoria, sino ligada en una continuidad única, y sin lo cual todo sería a la vez verdadero y falso, imposibilitando el conocimiento. Aunque en la propuesta había un claro subjetivismo, éste estaba, pues, regido y controlado por un método, por unas reglas establecidas, lo que finalmente daría a la filosofía moderna un sello marcadamente racionalista.

Por otro lado, contra la lógica clásica puramente demostrativa, contra el Organon aristotélico, Bacon presentó su *Novum Organum*, donde exponía los pasos que debe dar el científico con el fin de ir desde el conocimiento de lo particular a la determinación de leyes universales, el objetivo final de las ciencias físicas y sociales. Éste era el *método inductivo* que en términos muy generales consiste en establecer enunciados universales ciertos a partir de la experiencia; es decir, ascender

---

<sup>10</sup> Siendo la bibliografía muy extensa, para profundizar en el origen y propuestas principales del racionalismo puede consultarse también *El Racionalismo* de Jonh Cottingham, *El racionalismo y los problemas del método* de Javier de Lorenzo y *El racionalismo del siglo XVII* de Ángel Álvarez Gómez.

<sup>11</sup> Según el racionalismo es inconcebible que algo acaezca en la naturaleza sin que tenga causa o razón de ser que lo explique. Todo sucede según una razón o causa suficiente y nada posee en sí mismo las condiciones necesarias para ser lo que ha llegado a ser. Lo idea de ex –sistencia (ser puesto, estar, fuera), así como la idea de cambio, hacen necesario suponer que lo que cambia o llega a ser adquiere de otro lo que tenía. De acuerdo con el racionalismo, sin este principio el pensamiento y la ciencia resultarían imposible, ya que cualquier cosa provendría de cualquier cosa o de nada, según modos azarosos.

lógicamente a través del conocimiento científico, desde la observación de los fenómenos o hechos de la realidad a la ley universal que los contiene.

Fundamentando el conocimiento en la experiencia, el empirismo<sup>12</sup> de Bacon, Locke, Hobbes, Berkeley y Hume vino, pues, a marcar la tendencia definitoria de la ciencia moderna en cuanto a experimentación, contraponiéndose pero también complementando el enfoque racionalista. Kant llegaría a formalizar la síntesis, con un conocimiento que se inicia con la experiencia, pero que no acaba allí –ya que por sí sola ésta no puede otorgar universalidad y necesidad a las proposiciones de la ciencia-, sino que involucra el ‘entendimiento’, la facultad de producir conceptos bajo los cuales se ordena, unifica, estructura y discierne el material sensible, conforme a su propia ley, relacionándolos entre sí en esa unidad final de conocimiento llamada juicio<sup>13</sup>. De esta manera se iría conformando gran parte de los fundamentos de la ciencia y de la búsqueda de conocimiento -es decir, de *hallar la verdad*-, que caracterizarían la Modernidad.

Para el establecimiento de tales métodos, es claro que los fundadores del pensamiento moderno se inspiraron<sup>14</sup> en la matemática. Aunque no aplicaron

---

<sup>12</sup> Según el empirismo, todo conocimiento real tiene como única fuente los sentidos, y éstos, aunque pueden decir cómo ocurre tal cosa, no garantizan que debe ocurrir así. A diferencia de los racionalistas, los empiristas suponen que una conexión necesaria entre los fenómenos A y B no tiene su origen en los sentidos, sino que es producto del hábito. Aunque en esto último no concordará Kant, sí buscará solución entre ambas posturas. Kant coincidirá igualmente con los empiristas respecto a que la teología y la metafísica, al aplicar los principios subjetivos más allá de toda experiencia, en el ámbito del pensamiento puro, no constituyen saber, sino meras ilusiones.

<sup>13</sup> Entre los juicios que permiten el conocimiento, Kant distingue los ‘juicios analíticos’, necesarios y universales, válidos independientemente de la experiencia, en los cuales el concepto predicado está incluido en el significado del concepto sujeto, por lo que sólo son explicativos -no extensivos- y no añaden un conocimiento nuevo; y los ‘juicios sintéticos’ a posteriori, que deben comprobarse por la experiencia, donde el significado del concepto predicado no está incluido en el significado del concepto sujeto, por lo que sí añaden información, son extensivos, pero no son necesarios ni universales. Para la filosofía empirista todos los juicios sintéticos tienen su fundamento en la experiencia y son particulares y contingentes; lo peculiar de la filosofía kantiana consiste en aceptar la existencia de conocimiento informativo, extensivo, es decir sintético, universal y necesario -no fundamentado en la experiencia- sino a priori. Según Kant, es un hecho la existencia de conocimiento sintético a priori en matemáticas y en física teórica (la física de Newton). El tiempo y el espacio son juicios sintéticos a priori que permiten avanzar a la ciencia, en lo que llamó la revolución copernicana del conocimiento. Es necesario espacio-tiempo para que algo exista en la realidad, son condiciones universales; ideas, formas en que el humano recibe las impresiones en la intuición y de ordenarlas según relaciones universales y necesarias.

<sup>14</sup> Descartes, por ejemplo, llegó a la formulación de sus reglas mediante la reflexión sobre el modo de proceder de las matemáticas. Cabe notar, sin embargo, que más que limitarse a recabar su método de las ciencias, su reflexión pretendía una crítica contra la matemática clásica y, de hecho, terminó

estrictamente su método, sí buscaron una certeza y evidencia equivalente para su filosofía, una explicación racional que se les pudiera asimilar. No obstante, con la consolidación de la revolución científica, las matemáticas se convirtieron, no sólo en la imagen de una racionalidad integral y transparente, sino plenamente en el modelo último y en el criterio definitivo de realidad, de rigor, de verdad. Esto tendrá importantes consecuencias en el desarrollo de la Modernidad, especialmente en sus vertientes más científicas y positivistas, así como en su crisis, tal y como analizaremos más adelante.

Centrándonos por lo pronto en las concepciones fundantes de la Modernidad, Hobbes<sup>15</sup> en su *Leviatán* alegaba que la razón no era sino cálculo:

Cuando un hombre razona no hace sino concebir una suma total por adición de parcelas, o concebir un resto por sustracción de una suma en relación a otra [...]. En suma, en cualquier materia donde haya lugar para una adición y sustracción, hay lugar también para la razón, y donde esas operaciones no tienen lugar nada en absoluto puede hacer la razón. [...] Pues la razón, en este sentido, no es sino cálculo [esto es, adición y sustracción] de las consecuencias de nombres generales convenidos para caracterizar y significar nuestros pensamientos. (1979: 148-149)

Y si bien en Descartes el dualismo sustancial evitó la plena matematización del sujeto pensante, en Spinoza la razón matematizada se extendió incluso a la ética. Heidegger, por su parte, llegó a decir que el “único y genuino acceso” al ente era el “conocimiento en el sentido del físico-matemático”, evidenciando así la dependencia ontológica respecto a las matemáticas, ya no únicamente de la física, sino de la racionalidad misma.

En este sentido, lo real y lo verdadero era lo que podía ser tratado y reducido a procedimientos matemáticos. Todo lo que no podía ser reducido a variables cuantificables<sup>16</sup>, lo cualitativo, era rechazado. Y vale notar que tal matematización

---

planteando una reforma radical de toda forma de conocimiento, incluida especialmente la matemática, para hacerla “más permeable a la razón, más límpida en sus principios y en sus procedimientos”. Véase al respecto Geymonat (1985: 134-135).

<sup>15</sup> Hobbes desarrolló en su filosofía una visión mecanicista del mundo, según la cual lo único que hay son “cuerpos” en movimiento, naturales o sociales. Influenciado por Galileo elaboró su filosofía como una “filosofía de los cuerpos y de los movimientos (mecánicos) de los cuerpos”.

<sup>16</sup> La identificación del conocimiento con lo cuantitativo, y el rechazo de lo cualitativo, será una de las aristas más criticadas de la ‘razón’ de esta primera Modernidad. El intento de imponer la razón

dejaba ya ver mucho del espíritu de la pujante racionalidad moderna: una racionalidad que no depende de ninguna otra cosa más que de lo que ella misma establezca como fundamento de su saber. El sujeto cartesiano autofundado aparecía, pues, correlativo a la voluntad de autofundación de la ciencia moderna, en tanto el objeto de la física era entonces un cuerpo concebido en la mente del hombre.

La razón se presentaba así como autárquica, substancial y autosuficiente (*causa sui*): buscaba prescindir de toda otra autoridad que no fuera ella misma; evitaba reconocer cualquier otra legitimidad que la conquistada por sí misma, fuera ésta la fe, la revelación, la tradición o el poder. Ya vimos como la razón era lo que estaba detrás, como fundamento, del sujeto mismo, entendido éste como pensamiento estructurado racionalmente –o desestructurado, por la interferencia de los sentidos. Éste era el principio vital de los racionalistas, pero también estaba presente en las tendencias menos metafísicas de la Modernidad. El empirismo<sup>17</sup> británico esgrimía “todo con la razón, nada sin ella”. Su propuesta distintiva era circunscribir la búsqueda de conocimiento en el marco de datos empíricos. Pero, de fondo, tanto para unos como para otros se mantenía la *autofundamentación radical de la razón* como base para *alcanzar tanto la verdad y el conocimiento, como la liberación individual y colectiva*; tanto el progreso científico-tecnológico, como el socio-político, como veremos en el siguiente apartado.

La ventaja fundamental de la razón y la ciencia así entendida estaba entonces en su formalización, en la posibilidad de expresar sus leyes en lenguaje matemático, lo que hacía posible la construcción de modelos teóricos a partir del rigor del cálculo. La idea original de los racionalistas era construir el sistema omnicomprensivo que, en íntima vinculación con la nueva ciencia, diera cuenta del hombre y de la sociedad

---

matematizada como único camino hacia la verdad, será luego rotundamente criticado por Horkheimer y Adorno, en su *Dialéctica de la ilustración*, identificando allí parte del origen de la crisis de la Modernidad, denunciando que los científicos modernos renuncian al sentido, al sustituir el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad. La crítica no obstante, más que a la razón ilustrada, parecía más acorde con el positivismo y la razón instrumental.

<sup>17</sup> Siendo la bibliografía muy extensa, para una panorámica general sobre el empirismo y un análisis de sus principios clave pueden consultarse también *Empirismo e ilustración inglesa. De Hobbes a Hume* de Juan Carlos García Borrón; *La filosofía británica en los siglos XVII y XVIII* de Margarita Costa; *Historia de la filosofía inglesa* de W.R. Sorley.

modernos<sup>18</sup>. En ese sentido, las matemáticas se tomaban, ya no como desvelamiento y contemplación de la cifra íntima del mundo, verdad última y absoluta de un *cosmos vivo e indomable*, sino más bien como el instrumento humano para *dominio y control* de lo meramente *objetual*, de acuerdo con los intereses del hombre. La Modernidad pretendía, pues, codificar la realidad a través de la ciencia para dominarla técnicamente y obtener una utilidad de ella; poner la razón al servicio de una finalidad operativa e instrumental, buscando su aplicación práctica en el mundo.

Es ésta la lógica que se irá acentuando a lo largo del tiempo. Y en esta búsqueda de dominio, la relación de método científico y técnica se irá haciendo cada vez más estrecha, constituyéndose poco a poco en un todo científico técnico<sup>19</sup>, perdiendo en muchos casos su interés más metafísico. Es, pues, esta razón matematizada la que irá evolucionando durante toda la Modernidad, como el instrumento clave que conduciría al *progreso* de la humanidad -se puede seguir su rastro, desde la Ilustración, en el utilitarismo, el positivismo, el pragmatismo, etc.-, constituyendo uno de los componentes clave de la racionalidad técnico-instrumental actual, tan mencionada al hablar de la crisis de la Modernidad, como veremos más adelante.

---

<sup>18</sup> Aunque esta valoración de la razón y la ciencia matematizada desembocó posteriormente en tendencias que renuncian a toda metafísica –como la filosofía positivista-, en los racionalistas existía la necesidad de remontar todas las reflexiones y problemáticas humanas hasta plantearlas en y desde una filosofía primera, una metafísica. Como expone Mayos (2005: 57), estos pensadores del siglo XVII suponían existía una clara continuidad, sin saltos y rupturas, entre las cuestiones más pragmáticas y las más metafísicas, entre las cuestiones más concretas y limitadas y las más abstractas y universales, entre las explicaciones más empíricas y circunstanciales y los principios ontológicos más incuestionables; en suma, entre lo que hoy llamamos ciencia y la filosofía más metafísica. En ese sentido, los racionalistas confiaban en la razón humana, no sólo para el desarrollo de las ciencias físicas, sino también para avanzar de lo físico a lo metafísico, “al reino de los graves problemas que torturan el espíritu humano”, como diría Immanuel Kant, aunque advirtiendo también del dogmatismo que implicaba suponer que la razón podía avanzar confiada más allá del mundo sensible al que se autorrestringen las ciencias.

<sup>19</sup> Sobre los medios de dominación del hombre Heidegger apuntaba: “Dentro de la historia de la época moderna y como historia de la humanidad moderna, el hombre intenta desde sí, en todas partes y en toda ocasión, ponerse a sí mismo en posición dominante como centro y como medida, es decir, intenta llevar a cabo su aseguramiento. Para ello es necesario que se asegure cada vez más de sus propias capacidades y medios de dominación, y los tenga siempre preparados para una disponibilidad inmediata” (2000:122).

## 1.2. El tribunal: la razón universal

Orgulloso de los últimos avances científicos, evidencia de la conquista de la realidad por medio de la razón y de esa herramienta formidable, producto y espejo de la misma razón, que eran las matemáticas, el hombre moderno pasó entonces a declarar su total autonomía, erigiendo a esta ‘razón’ como tribunal supremo, ya no para saber, sino incluso para el ‘buen obrar’. En efecto, independientemente de cualquier matización en cuanto a su alcance metafísico, la razón se asumió como el principal instrumento, no sólo para conocer el mundo y dominar la naturaleza, sino también para organizar la vida social. Impresionados y optimistas por los avances espectaculares de la física y las ciencias naturales en general, los pensadores de la Ilustración, especialmente enciclopedistas ingleses y franceses, vislumbraron y promovieron una reforma de las costumbres y de la vida política que estuviera en consonancia con esos progresos. (Ver Apéndice 1, diagrama resumen: La Modernidad como proceso emancipador según la vertiente burguesa).

Tal y como recalca Habermas en su revisión de la Modernidad, estos filósofos tenían la idea de que las artes y las ciencias no sólo servirían para el control de las fuerzas naturales, sino también para la comprensión del mundo y del individuo. Partiendo del supuesto de que en la sociedad y el gobierno también podían descubrirse –y aplicarse- leyes universales, creían que la razón podría de igual forma liberar al hombre de cualquier atadura producto de la tradición, permitiendo con ello su autorrealización y felicidad. Y es que si el hombre era ahora capaz de saber la verdad de todo, entonces –suponían- con ese conocimiento podría procurarse por sí mismo el progreso moral, la justicia y la felicidad. Con la secularización de la vida social, política y económica, ésta fue, pues, la meta que sustituyó a la redención después de la muerte. Lo ‘racional’ pasó a ser lo ‘bueno’; el conocimiento y la verdad, conducían -o podían conducir- al ‘bien’. En suma, con un uso juicioso de la razón, el progreso y la felicidad serían finalmente posibles.

Aunque estas últimas premisas ameritan ciertos matices que desarrollaremos en breve, por lo pronto sí podríamos decir que la Modernidad, históricamente surgida en la lucha contra el Estado absoluto, se propuso como objetivo el

‘desencantamiento’. Esto era construir, sí, un mundo inteligible que obedeciera a las mismas leyes físicas, pero en el que, además, en el caso de las sociedades humanas pudieran develarse los mecanismos de comportamiento, permitiendo, por ende y mediante la razón, institucionalizar el juego de las fuerzas políticas, económicas y sociales, con base en el libre contrato entre seres iguales. El ‘desencantamiento’ implicaba, pues, también el reclamo de la libertad individual y el derecho a la igualdad ante la ley.

Liberándose de toda tutela externa, y considerando todos los actos y toda autoridad sujetos a la crítica, el hombre moderno se dispuso a guiarse sólo por las leyes, normas y reglas que desearan quienes debían cumplirlas. “Todo hombre cuya alma se suponga libre debe gobernarse a sí mismo”, decía Montesquieu (Todorov, 2008: 42). Sin instituciones y dogmas sagrados –con un origen anterior a la sociedad de aquellos momentos–, serían los hombres, libres y capaces para conocer, analizar, cuestionar, criticar y poner en duda, quienes determinarían sus propias leyes y normas, recurriendo a medios exclusivamente humanos: la razón. “Lo mundano quiere ser juzgado mundanamente y su juez es la razón pensante”, decía Hegel (1955: 204).

En este sentido, el cambio radical de pensamiento que trajo la Ilustración conllevaba un doble movimiento: por un lado, la liberación de los hombres respecto a las normas impuestas desde ‘fuera’ –por la tradición, la religión o cualquier entidad ajena al sujeto–; por el otro, la construcción de las nuevas normas que estos hombres, libres y autónomos, establecieran para su universal cumplimiento. Un filósofo es el “que deja de lado el prejuicio, la tradición, lo antiguo, el consenso universal y la autoridad, en pocas palabras, todo lo que subyuga el entendimiento y se atreve a pensar por sí mismo”, decía Diderot, en un artículo de la *Enciclopedia* de la época, que cita Todorov (2008: 41) para resaltar el principio aplicable, no sólo a los filósofos, sino a todo hombre moderno. “¡Ten el valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí la divisa de la Ilustración”, completó Kant la defensa de la autonomía.

En efecto, la ‘autonomía’ o la capacidad del sujeto para darse a sí mismo la norma de su acción se convirtió en uno de los temas clave de la Ilustración. El



conocimiento constituyó entonces la primera autonomía conquistada, al no quedar ninguna autoridad exenta de críticas; pero revelándose, al mismo tiempo, no sólo como el principal instrumento de liberación, sino también de distinción ética, de definición de lo bueno y lo malo, en este caso en términos de justo e injusto, al dar paso a una autoridad homogénea y natural a los hombres, y ya no sobrenatural fundamentada en dioses o ancestros.

Fue en el diseño y establecimiento de estas nuevas reglas y autoridades, que se delinearon los principales fundamentos del Estado moderno, como producto de un ‘contrato social’. La idea tenía ya varios antecedentes, pero es en el contexto de la Ilustración, con su necesidad de habilitar una nueva fundamentación para el Estado, cuando alcanza su pleno sentido y desarrollo. El concepto se popularizó especialmente a mediados del siglo XVII cuando Hobbes, horrorizado por los efectos de la guerra civil inglesa, afirmó que el hombre por naturaleza tiende a agredir y a abusar de otros seres humanos –*homo homini lupus*–, por lo que era preciso que todos reconocieran la autoridad de un árbitro superior a cambio de una existencia pacífica. La teoría más influyente al respecto sería la que poco después propusiera John Locke, según la cual la función del contrato social y del Estado sería proteger la libertad individual y el derecho a la propiedad privada de cada uno de sus miembros. La premisa general era que la libertad, la propiedad y la felicidad particular de los ciudadanos se preservarían en mejores condiciones si se lograba entre ellos una asociación en la que el individuo cediera al Estado sus derechos originales, a cambio de aceptar unas normas comunes que obligaran a todos por el bien común.

Rousseau resaltaría en ese sentido el origen humano, no divino, de todo poder. El poder estaba en el pueblo, en el derecho común y en el interés general. Y aunque debido su multiplicidad y heterogeneidad de intereses, el pueblo no podía ejercerlo directamente, su carácter era inalienable, por lo que sólo podía confiarlo momentáneamente -nunca transferirlo- a un gobernante que, de forma soberana, lo ejercería para servir a los intereses de su país, y bajo la premisa de que el pueblo siempre podía recuperarlo<sup>20</sup>. El interés común o, más bien, lo que Rousseau llamaba

---

<sup>20</sup> Fueron estas ideas las que sirvieron de base para la declaración de independencia y conformación de lo que sería la primera república moderna, Estados Unidos. También fueron las esgrimidas durante la Revolución Francesa.

‘voluntad general’ era, pues, la única fuente de legitimidad y lo que debía traducirse en leyes. Pueden verse ya aquí las bases del estado democrático<sup>21</sup> -con la salvedad de que entonces se proponía reservada a los varones-, a lo que Montesquieu añadiría luego la formulación definitiva de la separación de poderes, uno de los principios que caracteriza el Estado de Derecho Moderno. Aunque prácticamente la totalidad de los estados democráticos modernos asumiría, de un modo u otro, un pacto social como fundamento constitucional, cabe notar que las versiones clásicas de contrato social presentaban grandes diferencias y sirvieron de base para prácticas políticas disímiles.

Para Hobbes, en teoría el contrato social podía validar cualquier tipo de régimen político siempre que garantizara el orden público y la paz social; pero a su juicio este contrato no podría persistir si no era asegurado y garantizado por un soberano que concentrara el poder en sus manos, es decir, se decantaba más bien por una monarquía absoluta<sup>22</sup>. Para Locke, la libertad y el derecho a la propiedad privada eran lo inalienable y previo a cualquier pacto social, por lo que el Estado sólo se justificaba en la medida en que contribuyera a preservar ambos, mientras que la libertad real era una cualidad exclusiva de las personas y no del cuerpo social. Tales premisas daban pie a un Estado de corte más liberal. Por último, para Rousseau la legitimidad provenía de la ‘voluntad general’, única e irrefragable. Ésta era entendida como la voluntad de la comunidad como un todo del que el ciudadano formaba parte, distinta al deseo del ciudadano tomado aisladamente, y distinta a la suma de voluntades individuales de todos los ciudadanos. En un Estado legítimo, Rousseau suponía que la ‘voluntad general’ y la voluntad del cuerpo que formaban los ciudadanos debían coincidir necesariamente; por lo que, bajo el mismo razonamiento, era imposible que la verdadera voluntad general de un Estado legítimo no coincidiera con el bien común. La hipótesis, no obstante, tenía sus reverses. En su argumentación

---

<sup>21</sup> A diferencia de casi todos los pensadores ilustrados, que defendían el despotismo ilustrado como forma de gobierno ideal, Rousseau fue el primer filósofo del siglo XVIII que sostenía que la forma de gobierno más adecuada a un contrato social entre iguales era la democracia.

<sup>22</sup> Según Hobbes, las asambleas, lejos de asegurar la paz, la perturban debido a que en su seno seguían manifestándose los intereses particulares. De ahí que, a su juicio, sólo la monarquía absoluta, el poder absoluto encarnado en una persona, hiciera viable el contrato social. Es por esto que Hobbes rechazaría la división del poder en temporal y espiritual, y se adheriría resueltamente al autoritarismo unipersonal y estatal. Este autoritarismo, sin embargo, no tenía nada que ver ni con el poder por derecho divino ni con la arbitrariedad. Este regente era la personificación no simbólica, sino ejecutiva del derecho natural de los hombres, por lo que debía tener un poder absoluto, pero no para hacer su voluntad, sino para hacer respetar el contrato social. Era regente porque representaba los derechos transferidos.

sacralizaba de algún modo a esta ‘voluntad general’<sup>23</sup>, dándole connotaciones de derecho absoluto sobre los ciudadanos, y redefiniendo la libertad política real de cada individuo como un acuerdo obligatorio entre la voluntad individual y la ley de un Estado legítimo. De ahí que la teoría política de Rousseau admitiera luego, tanto lecturas de pretensión democrática, como de justificación de totalitarismos<sup>24</sup>.

Más allá de futuras interpretaciones o prácticas políticas, en su momento la Ilustración debió crear mecanismos propios de regulación para garantizar la viabilidad y permanencia del proceso de emancipación que pregonaba. El establecimiento del Estado mediante el contrato social y la consagración de los ‘derechos fundamentales’<sup>25</sup> conformarían el primer gran mecanismo social y político. Coincidiendo históricamente como parte y consecuencia de la naciente sociedad burguesa –que buscaba hacer patente su autonomía respecto a la sociedad feudal- y de las transformaciones económicas que desembocarían en la Revolución Industrial, se extendió así la noción de sociedad regida por el derecho civil. Brotó un proyecto social de corte democrático-liberal, donde el Estado se concebía como un medio, no un fin, cuyo objetivo era servir de marco al ordenamiento jurídico, y para el cual la esfera privada y las libertades individuales debían permanecer inalienables. Lo sagrado, que había abandonado los dogmas y las reliquias, pasó a ser los derechos del hombre, recogiendo las ideas del derecho natural que Voltaire y Locke, entre otros, habían formulado en los siglos XVII y XVIII.

---

<sup>23</sup> Según establecía Rousseau, en su *Contrato Social* publicado originalmente en 1762, como resultado del contrato social, el Estado pasaba a ser un verdadero sujeto moral, con voluntad propia e infalible por sí misma: la ‘voluntad general’. No podía reconocer ninguna otra fuente de legitimidad política y legal fuera de sí mismo y de los contratos que haya firmado con otros estados en pie de igualdad.

<sup>24</sup> A diferencia de los totalitarismos antiguos, que apelaban a la tradición o al carácter divino del monarca como justificación y legitimación, los totalitarismos modernos desde la Revolución Francesa partían de la premisa de que expresaban la voluntad de un pueblo o de una nación soberana, aunque para ello tuviesen que sacrificar los derechos fundamentales de las personas individuales que la conformaban.

<sup>25</sup> Como teórico del Estado liberal individualista, Locke hablaba del estado natural, destacando que los seres humanos poseen ciertos derechos básicos, como lo son el derecho a la vida, a la libertad, a la propiedad. A su juicio, es buscando la protección de tales derechos, que el hombre integra a la sociedad la política, a través de un pacto con los gobernantes. La sociedad civil, según esta aproximación, surgiría para el mantenimiento de esos derechos y, en consecuencia, podía ser justamente disuelto en cualquier momento que ese gobierno violara tales derechos. Locke defendía así los derechos del ciudadano contra el poder arbitrario del monarca, pero es de notar que para él, sin embargo, ciudadano era aquel que por su industria y racionalidad ha sabido “ganarse los dones de la Naturaleza”, es decir, sus propiedades.

Así, si antes la base del juicio moral residía en la tradición y la religión, y la administración de justicia quedaba en manos del Rey y la Iglesia, ahora se planteaba una moral y una justicia ‘racional’, cuya base se sustentaba en la ‘universalidad’. Los individuos, considerados libres e iguales por derecho, en lugar de someterse a una jerarquía natural, cedían como sociedad civil su poder soberano –así como la administración de justicia– a un Estado legítimamente constituido, encargado de procurar el bien común. Para garantizar su condición de seres humanos con derechos, limitaban así el ejercicio de la libertad por la exigencia de universalidad, bajo el supuesto de que el Estado funcionaría como un árbitro conciliador entre el interés particular y el universal, conjugando libertad y necesidad.

La toma de control de su vida por parte del hombre ameritaba que también a las estimaciones de lo que era bueno y malo –o de lo justo e injusto–, se debía acceder por medio de la discusión racional, y ya no a través de un acto de fe. Lo que luego se convertiría en el Estado de Derecho Moderno fue la respuesta jurídica, política y social a esta inquietud; fue, por decirlo de algún modo, la respuesta en cuanto a lo público. Sin embargo, la separación entre lo temporal y espiritual dejaba en el plano privado decisiones morales que no tenían que ver con lo jurídico, por lo que la noción de ‘buen obrar’ ameritó más reflexiones. Los cambios en las relaciones entre personas y los nacientes Estados, los novedosos problemas a los que debían enfrentarse el individuo y la sociedad a partir del siglo XVII, condujeron, como era de esperarse, a reformulaciones radicales en las teorías éticas, dando origen a sistemas diversos que aspiraban cambiar las bases de la reflexión ético-filosófica. De allí surgieron, por ejemplo, las teorías éticas fundadas en el egoísmo<sup>26</sup>, como la de Hobbes, o también el realismo político de Maquiavelo.

Intentando establecer efectivamente la razón como tribunal supremo de todas las cosas, Kant buscó también en la conducta humana características análogas a las del conocimiento: universalidad y necesidad -de ahí que llamara a su primer libro de reflexión ética *Crítica de la razón práctica*-. Reaccionando a las éticas materiales que se habían desarrollado hasta el momento, las cuales no podían proporcionar normas

---

<sup>26</sup> La teoría del egoísmo de Hobbes parte de la idea de los hombres se mueven por sus propios intereses, por lo que para que se desarrolle la sociedad el egoísmo de cada cual –que lleva a la aniquilación de todos- debe transformarse en el egoísmo colectivo –por medio del cual cada individuo adquiere una relativa seguridad.

de acción absolutas, Kant concibió una ética humanista, formal y autónoma, según la cual únicamente merecían el calificativo de ‘morales’ –en el sentido de ‘buenos’-, los actos que se asentaran en la ‘buena voluntad’ sin restricciones. Los principios éticos superiores, los imperativos categóricos, eran válidos a priori –es decir, independientemente de la experiencia-, apelaban a la absoluta autonomía del hombre –la ley debía venir desde dentro del propio individuo y no desde fuera- y tenían con respecto a la experiencia moral la misma función que las categorías con respecto a la experiencia científica: “Obra siempre de tal modo que quieras que la máxima de tu acción se convierta en ley universal [...]. Obra de tal modo que trates a la humanidad, tanto en tu persona como en la de cualquier otro, siempre como un fin y nunca solamente como un medio [...]. Obra como si por medio de tus máximas fueras siempre un miembro legislador en un reino universal de los fines”<sup>27</sup> (Kant, 1981: 73, 74, 111). Se trataba, pues, de una ética formalista donde los otrora fundamentos éticos, Dios, libertad e inmortalidad, pasaban a ser postulados.

En resumen, la ética kantiana se plantea como ‘formal’, vacía de contenido. Es ‘a priori’, no empírica, porque debe ser universal y necesaria –“sin contradicción posible”- para todos los hombres; ‘categórica’, no hipotética, porque sus juicios deben ser absolutos, es decir, las acciones que cada uno realice deben poder ser “universalizables” y convertirse en ley para todos. Por último, es ‘autónoma’, no heterónoma, porque es el sujeto el que debe determinarse a obrar, a darse a sí mismo su ley con la sola determinación de su razón. La ética formal de Kant influiría de forma significativa sobre las teorías éticas posteriores. No obstante, como reacción contra su rigorismo –a veces interpretado demasiado al pie de la letra- se seguirían contraponiendo doctrinas materiales, como la ‘ética de los bienes’ y la ‘ética de los valores’, teniendo quizá un mayor eco o presentando mayor sintonía con la práctica moral espontánea, con la vida cotidiana del hombre moderno hasta nuestros días.

Fundadas en el hedonismo o la consecución de la felicidad, las doctrinas enmarcadas dentro de la ética de los bienes, parten por plantearse un fin. Según este fin, la moral se llama entonces utilitaria, perfeccionista, evolucionista, religiosa,

---

<sup>27</sup> Los actos entonces no podían considerarse buenos o malos dependiendo de si acercaban o alejaban a algo considerado el ‘bien supremo’ –fuera Dios, la felicidad, el placer, la salvación eterna, etc.-, porque al ser valiosos como medios para conseguir un fin, no valían para quien no buscara ese fin, y la acción moral perdía su carácter autónomo.

individual, social, etc. El elemento común de todas ellas, es que la bondad o maldad de todo acto depende de su adecuación o inadecuación al fin propuesto, a diferencia del rigorismo kantiano donde las nociones de deber, intención, buena voluntad y moralidad interna anulan todo posible eudemonismo<sup>28</sup> en la conducta moral. La ética de los valores, por su parte, procura plantear una moral universal y válida para todos los hombres, necesaria, libre del cambio y del relativismo morales de una ética que dependa de la experiencia empírica, pero con un contenido o materia específica que son los ‘valores’, los cuales cuentan con polaridad –son positivos o negativos- y jerarquía. Mejor sistematizada por Max Scheler, esta tendencia representaba, por un lado, una síntesis del formalismo y del materialismo y, por otro, una conciliación entre el empirismo y el apriorismo moral.

Independientemente de tales contraposiciones, el caso es que la secularización de lo ético llevó también a la proliferación de doctrinas. Ya para el siglo XIX dominaron diversas corrientes, además de la kantiana, no sólo la desarrollada por el idealismo alemán, especialmente Fichte, sino también corrientes adscritas a la filosofía del sentido común, la tendencia a examinar lo ético desde un punto de vista psicológico, el intuicionismo inglés, el evolucionismo ético, o el utilitarismo y el pragmatismo que tanto impacto tendrán en el desarrollo de la Modernidad, no sólo como doctrinas filosóficas propiamente dichas, sino como prácticas morales espontáneas, es decir, en cuanto al sentido hedonista, utilitario y pragmático que impregnará el actuar del hombre moderno.

Nacido en Inglaterra a fines del siglo XVIII y desarrollado durante el siglo XIX, el utilitarismo tomaba como ‘valor’ supremo la ‘utilidad’, y tenía como propósito reformar a fondo los usos humanos y, con ello, la propia sociedad. Según lo entendía su fundador, Jeremy Bentham, el hombre por naturaleza se encontraba bajo el gobierno de dos maestros soberanos: el dolor y el placer. El objetivo moral era, como en las éticas clásicas, la felicidad, pero ésta debía entenderse simplemente como el aumento de placer y la disminución de dolor. Para que el principio de ‘utilidad’ -o el

---

<sup>28</sup> Como eudemonismo se entiende toda tendencia ética según la cual la felicidad es el sumo bien. Esta felicidad puede entenderse como ‘bienestar’, como ‘placer’, como ‘actividad contemplativa’, etc. En todo caso, se trata de un ‘bien’ y con frecuencia también de una ‘finalidad’. De allí se considere una ética de bienes y fines. Su característica principal es que estima que no puede haber incompatibilidad entre la felicidad y el bien.

de 'felicidad', como después fue llamado- pudiera ser aplicado íntegramente, se requería analizar profundamente la naturaleza humana, mediante una cuantificación de las afecciones, de manera de atraer el placer y eludir el dolor<sup>29</sup>. No obstante sus características y alcance específico, ésta será sólo una de las traducciones éticas del ideal de felicidad. La búsqueda de la felicidad será, de hecho, uno de los objetivos vitales más ampliamente desarrollados durante la Modernidad, tal y como veremos a continuación.

---

<sup>29</sup> Seguir el 'principio de felicidad' del utilitarismo consistía en atraer el placer y eludir el dolor, pero ello sólo podía lograrse mediante una 'cuantificación' de las 'afecciones'. Stuart Mill subrayó en este sentido el carácter cualitativo de las 'afecciones', destacando el hecho de que algunas especies de placer son más deseables y más valiosas que otras. Con ello se procuraba, no sólo señalar la superioridad específica de los placeres intelectuales y afectivos sobre los sensibles, sino superar de un modo radical el hedonismo vulgar, el atomismo social y psicológico, así como la subordinación del fin al medio.

### 1.3. La promesa: El progreso y la felicidad

Más allá de las diferencias entre doctrinas filosóficas como tales, es de notar que la nueva estructura de la sociedad surgida a partir de la Ilustración respondía –e incentivaba- también a un cambio de visión respecto a la finalidad de las acciones humanas en general. El espíritu humanista o antropocéntrico de la Modernidad, que había trasladado la *fe* de Dios al ser humano y su razón, también bajó a tierra sus aspiraciones y deseos. La búsqueda de *felicidad* sustituyó a la búsqueda de *redención*. Suciedera lo que sucediera después de la muerte, había que dar sentido a la existencia terrenal, por lo que los individuos ya no debían ser acusados de egoísmo –o de algún pecado relacionado- cuando aspiraban a la felicidad.

Como ciudadanos estaban en su derecho, no sólo de adquirir conocimientos – que para ello se desarrollaron enciclopedias, se fomentó la instrucción pública y otros mecanismos de ‘ilustración’-, sino también de mimar su vida privada, escoger libremente su religión<sup>30</sup>, expresar lo que pensaba en el espacio público, buscar sentimientos y placeres intensos, así como cultivar el afecto y la amistad. Partiendo del principio de que el hombre es un fin legítimo, Sade llegó a presentar una de las formulaciones más extremas de esta nueva actitud, al centrar la noción de ‘felicidad’ en el ‘placer sexual’, y la de ‘humanidad’ en el ‘individuo’, en el sujeto que desea. “Ningún límite a tus placeres más que los de tus fuerzas o tus voluntades”, lo cita Todorov (2008: 95), con el fin de resaltar un desvío sensualista del espíritu de la Ilustración. Aunque muchos pensadores como Rousseau se opusieron frontalmente a estos razonamientos extremos, prevaleció la visión antropocéntrica, y hasta el Estado, antes al servicio del designio divino, se concibió entonces como el encargado de procurar y proteger el bienestar, cuando no la propia felicidad de los ciudadanos. Detallemos brevemente este cambio.

---

<sup>30</sup> Junto con la secularización de la vida social, se desarrolló una cultura laica e, incluso, anticlerical, que dio paso a expresiones espirituales bastante más tolerantes, como el nihilismo libertario de Casanova, el ya citado deísmo, el agnosticismo o propuestas claramente ateas como las de Bayle y Spinoza, además del satanismo.



La moral cristiana que había absorbido lo ético en lo religioso, fundamentó en Dios los principios de toda moral. Para ello, aunque aprovechó muchas de las ideas de la ética griega, tuvo que negar todos los aspectos hedonistas, naturalistas y autonómicos que caracterizaron a sus escuelas. De la ética griega provenía, por ejemplo, la equiparación clásica de lo ‘bueno’ con lo ‘verdadero’ que funcionó durante toda la Edad Media y que luego pasaría a la Modernidad, aunque trasmutando la concepción de *verdad revelada mediante un acto de fe*, por *verdad como conocimiento –científico- adquirido mediante la razón*. El detalle es que, si se consideraba al hombre como un ser peregrino en esta tierra, cuyo objetivo era prepararse para una vida futura ultraterrena, era preciso que toda noción de ‘felicidad’, tan vital para muchos pensadores griegos, se sustituyera por nociones más adecuadas a la vida cristiana. Sin embargo, una vez que en la Modernidad se descartara la redención después de la muerte como objetivo vital, la búsqueda de felicidad volvió a aparecer no sólo en el entorno privado, sino también en la acentuación de tendencias éticas eudemonistas, que equiparaban directamente ‘felicidad’ con ‘bien’, e incluso como objetivo del Estado, uniéndose o identificándose en numerosas ocasiones con la idea de ‘progreso’.

Muchos precursores del Iluminismo como el poeta inglés John Milton o, en Francia, Turgot y Condorcet, habían profesado su fe en el ‘progreso’ lineal e ilimitado del género humano, gracias al libre ejercicio de la razón. Con más o menos precauciones, Voltaire y D’Alembert también desarrollaron la idea de que, gracias a la cultura y el saber, la humanidad podría llegar a la mayoría de edad, pese a cualquier retraso o lentitud. Cabe notar en algunas de estas proposiciones cierto germen científicista, que luego proliferaría en las tendencias más positivistas y utopistas de la Modernidad, considerándose, de hecho, uno de los ingredientes fundamentales de los totalitarismos. El científicismo suponía que toda parcela del mundo, material o espiritual, animada o inanimada, era cognoscible a través de la ciencia y, por tanto, también era transformable en función de los objetivos que propusiera el hombre. De la ciencia, actividad del conocimiento del mundo, se desprendía la técnica, como actividad transformadora, pero siendo la naturaleza de esa transformación también producto del propio conocimiento. “La ciencia

desemboca en la moral buscando sólo la verdad”, decía Hippolyte Taine (Todorov, 2002: 33).

Desde esta perspectiva, los valores o los ideales de la sociedad y el individuo dependían también del conocimiento y la ciencia; el *‘bien’ derivaba de la ‘verdad’*, entendida ésta como conocimiento científico. Y en ese sentido, la exigencia de *‘universalidad’* podía implicar también la *intolerancia de lo diferente*<sup>31</sup>. Tal como explica Todorov (2002: 35), el cientificismo se basaba en la ‘universalidad’ de la razón, por la cual las soluciones halladas por la ciencia convenían, por definición, a todos, aunque provocaran el sufrimiento e, incluso, la pérdida de algunos; a diferencia de la universalidad de vertiente humanista –de la que hablábamos arriba–, que postulaba la universalidad de la humanidad, es decir, que todos los seres humanos tenían los mismos derechos y merecían un igual respeto, aunque sus modos de vida sigan siendo distintos.

Ciertamente puede notarse cierta tentación cientificista en la reflexión ética de Diderot, por ejemplo, en cuanto a que la ley civil debía sólo enunciar la naturaleza, siendo la ciencia la que mejor podía ayudar a conocer esa naturaleza. No obstante, a juicio de Todorov, como de otros pensadores de la Modernidad, no sería correcto adjudicar al espíritu de la Ilustración la creencia en el progreso lineal, o el monismo cientificista. Dentro de la heterogeneidad del pensamiento ilustrado muchos otros autores como Hume y Moses Mendelssohn, no compartían la fe en el avance mecánico hacia la perfección. De hecho, Rousseau<sup>32</sup> se opuso frontalmente a esa

---

<sup>31</sup> Todorov explica cómo funciona el cientificismo, en cuanto a ingrediente fundamental de los totalitarismos, al imponer una verdad única, también en lo moral: “Que los ideales de la sociedad o del individuo sean producidos por la ciencia, como los demás conocimientos, acarrea a su vez una consecuencia importante. Si los fines postreros fueran sólo efecto de la voluntad, todos debieran admitir que su elección podría no coincidir con la del vecino; así pues, habría que practicar cierta tolerancia, buscar compromisos y acomodos. Podrían coexistir varias concepciones del bien. Pero no ocurre así con los resultados de la ciencia. Aquí lo falso es implacablemente apartado y nadie piensa en pedir algo más de tolerancia para las hipótesis rechazadas. Como no hay lugar para varias concepciones de lo cierto, apelar al pluralismo no es procedente: sólo los errores son múltiples; la verdad, por su parte, es una. Si el ideal es el producto de una demostración y no de una opinión, hay que aceptarlo sin protestar”. (2002: 33)

<sup>32</sup> Aunque ya se ha resaltado el carácter heterogéneo del pensamiento ilustrado, cabe notar que la obra de Rousseau se contraponen especialmente a varias de sus principales premisas. A diferencia de Hobbes, por ejemplo, Rousseau partía del supuesto de que el hombre era feliz viviendo en la naturaleza, y que eran la sociedad y el progreso técnico y científico la causa de su desdicha. De allí que, suponiendo no era posible una vuelta atrás a ese estado natural feliz, propusiera el establecimiento de un contrato social que permitiera la convivencia. Rousseau igualmente otorgaba valor a la

concepción, esgrimiendo, en cambio, la idea de ‘perfectibilidad’; es decir, la capacidad del hombre de hacerse mejor y de mejorar el mundo, aunque sus efectos no estuvieran garantizados, ni fueran irreversibles. Contrario a concepciones positivistas extremas, Rousseau suponía que inevitablemente todo progreso implicaba la regresión en otro ámbito, y que el hombre, gozando de cierta libertad, podía transformarse y cambiar al mundo, pero que esa libertad podía llevarlo a hacer tanto el bien como el mal.

En cuanto al cientificismo, aunque tomado como la total preeminencia de la ciencia sobre el resto de la cultura, debe considerarse como un producto netamente moderno, en sus efectos resulta también contrario a otros ideales que alentaron el Proyecto Ilustrado. De allí que fuera combatido sin cesar por doctrinas que reivindicaban la Modernidad, tomada en el sentido amplio, en especial por quienes podrían considerarse los padres de la democracia: la corriente humanista de la Ilustración. Rousseau partió su reflexión ética precisamente intentando disipar la ilusión de continuidad automática entre acumulación de conocimiento y perfeccionamiento moral y político. Mientras que Montesquieu advirtió sobre la banalidad en la ambición de dominar totalmente el mundo, debido tanto a su extrema complejidad, como al carácter singular del ser humano, jamás del todo previsible. Si bien “el hombre, como ser físico, está, al igual que los demás cuerpos, gobernado por leyes invariables”, decía, “como ser inteligente viola sin cesar las leyes que Dios ha establecido y cambia las que él mismo establece” (Todorov, 2002: 37). Tal como lo interpreta Todorov, “[el conocimiento] de los hombres es, por principio, inacabable, en la medida en que los hombres son animales dotados de libertad” (2002: 37). Ante esta “ausencia de transparencia global”, Montesquieu recomendaba más bien atenerse al ‘principio de precaución’; esto es, abstenerse de acciones radicales e irreversibles, y sólo admitir mejoras locales y provisionales.

No obstante estas voces más cautelosas, resulta innegable que la idea de progreso alcanzado gracias a la razón tuvo gran eco dentro de la Modernidad. Con connotaciones más o menos científicas –cuyas consecuencias ampliaremos en el próximo punto–, ya hacia finales del siglo XVIII se pretendió erigir, no el progreso,

---

afectividad, sobre la racionalidad. Por aspectos como estos fue criticado por varios de los pensadores de la Ilustración, como Voltaire.

sino la felicidad misma como objetivo de gobierno y de Estado. “La única fuente de la felicidad pública es conocer la verdad y conformar con ella el orden de la sociedad”, decía Condorcet (Todorov, 2008: 77). En Europa, figuras como el químico y político francés Lavoisier declararían discursos como el que cita Todorov (2008: 92): “El verdadero objetivo de un gobierno debe ser aumentar la cantidad de gozo, la cantidad de felicidad y el bienestar de todos los individuos”. Mientras, en América, la búsqueda de la felicidad se incluiría formalmente como objetivo en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos.

Es así como la idea de ‘felicidad’ enlazada a ‘progreso’ se convertirá, de hecho, en uno de los rasgos más sobresalientes del siglo XIX, en una de sus obsesiones románticas. Hegel la retomaría, reforzando la visión de la historia como cumplimiento de un designio. Luego lo haría Marx y, por medio de él, toda la doctrina comunista. En este sentido, bien podría decirse que del ideal iluminista de progreso derivarían las grandes teorías explicativas de desarrollo: la teoría darwiniana de la evolución de las especies en su lucha por la sobrevivencia y la adaptación; las diversas hipótesis sobre el progreso histórico del hombre, de un lado Comte y Spencer con el positivismo, del otro Marx y Engels con la concepción marxista; los grandes sistemas especulativos de Fichte y Schelling; y, finalmente, la teoría hegeliana donde el progreso alcanza casi connotaciones de divinidad.

Aunque no detallaremos aquí cada una de las teorías y tendencias que destacan este ideal –el desarrollo y crisis dentro de la Modernidad de éste y otros principios, es el tema del siguiente apartado-, sí adelantaremos a modo de ejemplo algunas nociones sobre el positivismo que nos servirán para enlazar las ideas con que iniciamos el capítulo -sobre la razón como instrumento de liberación- con las del segundo apartado -sobre la razón utilizada para el buen obrar. Con ello pretendemos asimismo rescatar y ejemplificar ciertas ideas clave del Proyecto Ilustrado, que tendrán vital importancia en la Modernidad y que, de hecho, serán la base de futuros debates sobre su crisis: autonomía, finalidad humana y terrena de nuestros actos, universalidad y, sobre todo, razón y conocimiento como liberadores, como la clave para el progreso social y la felicidad individual.

Retomando, como resumen, el análisis de Habermas (1988: 95), el Proyecto de Modernidad pretendía desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y ley universales, liberando sus potenciales cognitivos al emanciparlos de sus formas esotéricas. Como sintetiza Harvey (1998: 27-28), el dominio científico de la naturaleza auguraba la liberación de la escasez y de la arbitrariedad de las catástrofes naturales, mientras que el desarrollo de formas de organización social y de pensamiento racionales prometía la liberación respecto a las irracionalidades del mito, la religión, la superstición, el fin del uso arbitrario del poder, así como del lado oscuro de nuestra propia naturaleza. Había la esperanza de que la razón –arte, ciencia, y moralidad, según la concepción de ‘razón sustantiva’ de Habermas, que analizaremos con más detalle en el próximo punto- permitiría la comprensión del mundo y el sujeto, controlar la naturaleza, e institucionalizar las fuerzas políticas, económicas y sociales, permitiendo un orden social con el cual lograr el progreso, la libertad e igualdad para todos, la realización y felicidad del hombre; en suma, el bien.

Fue probablemente en este sentido que, retomando las ideas del empirismo y, en cierto sentido, llevándolas a sus últimas consecuencias, el positivismo quiso extender la razón matematizada que explicábamos al inicio, a todos los campos de interés humano, incluyendo al hombre mismo. Aceptando como conocimiento sólo el producto lógico de la aplicación rigurosa de un método científico y de la afirmación de teorías que puedan justificarse en el experimento, la filosofía de Comte buscaba establecer una ciencia fundada en la observación de los fenómenos sociales, compuesta de proposiciones de carácter descriptivo y de validez general: la sociología. Desentendiéndose de todo el interés metafísico que animó a los racionalistas, promulgaba el establecimiento de una ciencia que no indagara las ‘causas últimas’ ni el ‘por qué’ ni el ‘para qué’ de los hechos, sino que se limitara a describirlos, a anotar su ‘cómo’, para lo cual procuraría someter los fenómenos sociales a análisis semejantes a los que se empleaban en la mecánica. Atenerse a los hechos, describirlos y no recurrir a explicaciones, a hipótesis inverificables, esta era la ‘positividad’ de la ciencia.

Como reacción al fracaso que implicó la extensión, más allá de Francia, de los ideales de la Revolución Francesa, y a los problemas sociales y de cambios institucionales producto de la consolidación de la burguesía como centro de poder, la

filosofía de Comte pretendía establecer a partir de los hechos, y solo de los hechos, leyes que explicaran el mundo y sirvieran para actuar sobre él. Con una clara tendencia científicista, su fin era netamente práctico, transformar la realidad, tal y como dejaba ver su máxima: ciencia, luego, previsión; previsión, luego acción. Bajo la premisa de que la historia del pensamiento humano –e incluso la biografía de cada individuo- respondía a una ley universal de desarrollo –la ley de los tres estados-, Comte suponía que alcanzada la positividad de todas las ciencias, la sociedad, guiada por un saber maduro y eficiente, podría encaminarse a una especie de tecnocracia universal, alcanzando el estado positivo de la sociedad, último fin del saber.

Más allá del destino que tuvo el comtismo como doctrina específica, se puede decir que ha sido la consideración positivista del saber lo que ha predominado y lo que se ha extendido hasta nuestros días. Aunque a veces se tome la derrota del positivismo como la caída del mito de la ciencia, en realidad, la derrota se produce en una época en que la ciencia no necesitaba ninguna filosofía que la justifique o exalte. Entre los años 30 y 50 del siglo XX las tesis científicistas fueron de cierta manera renovadas por la filosofía del positivismo lógico. Despojándolas de ciertas connotaciones historicistas, se las impulsó de la mano de la lógica matemática, dejando su impronta en la visión actual de la ciencia, así como de ciertas tendencias filosóficas.

De ahí que muchas veces se designe como positivismo a todo el conjunto de tendencias que surgieron como reacción frente a la filosofía romántica especulativa, y que se reafirmaron cada vez que se quiso revalorizar el saber filosófico sin apelar a las corrientes metafísicas tradicionales. Desde este ángulo, puede verse el matiz positivista en buena parte de las corrientes filosóficas características de la segunda mitad del siglo XIX: utilitarismo, sensualismo, materialismo, economismo, naturalismo, biologismo, pragmatismo, etc. En ese sentido, el positivismo como ‘ambiente’ o ‘actitud’ matiza la mayor parte de las tendencias filosóficas de las últimas décadas del siglo XIX y aun una parte importante de las tendencias del siglo XX. La mirada positivista es, pues, la que teñirá buena parte del desarrollo de la Modernidad y tendrá mucho que ver con su resquebrajamiento, tal y como veremos en el próximo punto.

## 2. La Modernidad resquebrajada

Desde el mismo momento de su gestación en el siglo XVIII, el Proyecto Moderno albergó críticas y suscitó oposiciones, no sólo de las fuentes tradicionales de poder, Iglesia y nobleza que veían sus antiguos estatus decaer ante la emergencia de la burguesía, sino incluso entre sus propios fundadores. Del debate y la confrontación dentro del heterogéneo pensamiento ilustrado fue de donde surgió, como ya hemos visto, el proyecto de Modernidad. Y en ese sentido hasta las proposiciones de Kant se podría considerar fueron formuladas como crítica y denuncia de posibles peligros de la Modernidad, de la misma manera que, un poco más tarde, el vuelco hegeliano constituiría un intento de reformulación<sup>33</sup> que decantaría, en manos de Marx, en la otra gran alternativa moderna.

Más allá de las reflexiones filosóficas, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el crecimiento urbano, la emigración rural, la industrialización y los movimientos ciudadanos, instalaron definitivamente el pensamiento moderno en las ciudades europeas, empezando por París, que se sometió a una gran planificación urbana, sirviendo como modelo para muchas otras ciudades. Las formas organizativas del Estado, las reglas de comportamiento que se habían establecido entre los diversos grupos sociales, así como los propios productos de la creación artísticas se fueron desarrollando en consonancia con aquellos postuladores de la Revolución Francesa. Respondían y reflejaban aquella promesa de emancipación de los condicionamientos religiosos que fundamentaban la antigua estructura social, y las creencias metafísicas sobre el origen y desarrollo del universo, dando pie a la secularización del pensamiento, a la toma de control de su vida por parte del hombre, y al desarrollo de

---

<sup>33</sup> Resulta significativo que cuando en la Modernidad comenzaban a aparecer los primeros planteamientos parapositivistas, con una razón matematizada, que transitaba ya hacia lo puramente instrumental, surgiera la razón dialéctica de Hegel, apostando por una racionalidad más global, y reivindicando la ambiciosa reflexión sobre la totalidad de las problemáticas humanas, sin pruritos para adentrarse, de nuevo, en la metafísica o en la especulación. Cuando la razón matematizada se hacía cada vez más tecnocrática y especializada, la razón dialéctica apareció con un renovada voluntad de unir todos los ámbitos del saber, presentándose como parte del ambicioso proyecto moderno para pensar una racionalidad universal que pudiera dar cuenta conjuntamente de los ámbitos distinguidos por Kant: uso regulativo de las ideas, aspiración metafísica no resoluble, ciencia, ética, estética, teleología. Al respecto ver Mayos (2005: 61-62).

la ciencia y la técnica para la construcción de ese futuro de progreso, prosperidad y felicidad.

Tanto la modernidad urbana, como la filosófica o artística eran, en ese sentido, portadoras de la noción de progreso unilineal y representación única del mundo, aunque con su apariencia fuera diversa. La novela del siglo XIX, como las obras Stendhal, Balzac y Dickens, reflejaría bien las múltiples formas del nacimiento y desarrollo de la cultura burguesa: individualismo, planificación de la vida, sentido unilineal y progresivo del tiempo, búsqueda de ganancia y voluntad de poder, todo ello entendido y aceptado como las armas para conseguir, primero, la emancipación; luego, el progreso.

No obstante, tras el avance de la sociedad industrial, lo que se evidenció entonces fue un vacío insalvable entre el ideal ilustrado y la realidad social y urbana. Aunque siempre hubo críticas, fue entonces cuando se evidenciaron todos los aspectos deshumanizadores y alienantes del estado burgués y la sociedad capitalista que se venía desarrollando. Las críticas se recrudecieron y el viejo optimismo empezó a hacer aguas. Todo el pensamiento filosófico y político comenzó cuestionar de manera más o menos radical las nuevas formas de desarrollo social y su expresión cultural e ideológica. La primera crisis de la cultura moderna se hacía patente con la ruptura lógica entre razón, progreso y libertad, al evidenciarse que bajo los postulados de libertad, igualdad y fraternidad se escondía la dominación del sistema liberal.

Marx será uno de los primeros en advertirlo centrándose en las nuevas condiciones económicas y relaciones sociales de producción del estado burgués, como pilares no sólo de la estructura económica, sino de la explotación y la lucha de clases. A su juicio, la plasmación en el mundo real de la razón ilustrada burguesa estaba plagada de contradicciones, que podían llevar tanto al progreso como a la destrucción. La reivindicación hegeliana del Estado moderno, como manifestación más alta de la razón, era sólo una formulación ideológica, una reconciliación entre el universal y el particular pensada pero no real. De allí que sólo explicitando las contradicciones implícitas, y haciéndolas explotar podría retomarse la futura emancipación de la sociedad.



Aunque con un enfoque crítico, se planteaba así la otra vertiente de la Modernidad: la emancipación podía surgir de la lógica del desarrollo capitalista, de la mano de la clase obrera como agente de liberación. También era Modernidad porque seguía creyendo tanto en el carácter emancipatorio de la razón, como en el progreso. Buscaba transformar el pensamiento utópico, en una ciencia materialista, demostrando que la emancipación humana universal podría surgir de la lógica capitalista. En ese sentido, tal como subraya Harvey, si el “reino de la libertad sólo comienza cuando se deja atrás el reino de la necesidad”, entonces “era necesario reconocer el aspecto progresista de la historia burguesa (en particular la creación de enormes fuerzas productivas) y apropiarse ampliamente de los resultados positivos de la racionalidad de la Ilustración” (1998: 30).

De allí que las críticas irían primero hacia el desarrollo efectivo y práctico del proyecto, el estado burgués que venía desarrollándose con la revolución industrial. En ese sentido, Marx vería muy claro que la promesa de libertad y progreso estaba escondiendo más bien el dominio burgués, por lo que se ameritaba hacer correcciones en el sistema, hacer explotar sus contradicciones, para que así pudiera surgir la verdadera emancipación, liderada por el proletariado. No obstante, ya a principios del siglo XX, el escepticismo se extendería también a esta nueva vertiente moderna, recayendo más bien en el propio concepto moderno de razón.

Será especialmente a partir de los filósofos postmodernos que las críticas tomarán mayor proyección y que se hablará, no de crisis, sino del fin de la Modernidad. No obstante, antes del pretendido cierre propuesto por estos filósofos, ya se habían presentado críticas al proyecto Ilustrado. Tal como advierte Casullo, el enfoque crítico está presente desde los propios fundamentos de la Modernidad y, en ese sentido, “la modernidad en crisis (desde determinadas experiencias e interpretaciones) es un dato que se remonta a la génesis de lo moderno y lo acompaña sin desmayo” (2004: 19). De allí que aquí nos interese resaltar las críticas a la Modernidad dentro de la Modernidad, para contrastar el desarrollo de la misma hasta nuestros días, y para discutirla finalmente con las consideraciones postmodernas.

## 2.1. El quiebre: la razón instrumental, la razón reificadora

Weber será de los primeros en dudar, ya a principios del siglo XX, tanto de la emancipación ilustrada, como de la marxista<sup>34</sup>, interpretando el proceso histórico de modernización como un proceso progresivo de ‘racionalización’ y, consecuentemente, de ‘burocratización’ de todas las esferas de la vida. Según su análisis de 1905, contrariamente a las expectativas del proyecto ilustrado, la ‘razón emancipadora’ había devenido en una *razón formal con arreglo a fines* o ‘razón instrumental’<sup>35</sup> –como Max Horkheimer y la Escuela de Frankfurt interpretarían y desarrollarían más ampliamente este concepto-, que afectaba a todos los aspectos de la vida social y cultural, impactando la totalidad de las estructuras económicas, jurídicas, administrativas y artísticas. En resumen, la ‘razón’ no estaba conduciendo a la realización de libertad alguna, sino a la creación de una ‘jaula de hierro’<sup>36</sup> de racionalidad burocrática, que estaba desembocando en el aprisionamiento progresivo del hombre, la deshumanización del sistema y el crecimiento irreversible de la ‘reificación’. Veamos por partes los principales aspectos de su diagnóstico.

Para descifrar este proceso de reificación y deshumanización, Weber estableció su foco en lo cultural, en las ideas y creencias que sirvieron de fundamento al establecimiento del capitalismo en la sociedad occidental, así como de la Modernidad. Weber suponía que las ideas y visiones de mundo ejercían una influencia sobre la conducta humana, en cierto sentido independiente, pero tan real

---

<sup>34</sup> Las revisiones de Marx y las correcciones planteadas en pro de la emancipación, liderada esta vez por el proletariado, tampoco convencían a Weber, ya que suponía escondían el mismo potencial de ‘burocratización’ y, por ende, de ‘reificación’: “la burocratización universal se oculta en verdad también detrás de aquello que de modo eufemístico se designa como ‘socialismo del futuro’, detrás de la consigna de la ‘organización’, de la ‘economía cooperativista’ y, de modo general, de todas las expresiones análogas del presente. En efecto, éstas significan siempre en su resultado (aunque a veces se propongan precisamente lo contrario) creación de burocracia” (2002: 1072).

<sup>35</sup> Max Horkheimer en *Crítica a la razón instrumental*, así como en textos posteriores junto con Theodor W. Adorno, desarrolla con todo detalle el concepto de ‘razón instrumental’, a partir de una interpretación de los textos de Weber, con el fin de “salvar la Ilustración”, estableciendo una de las líneas críticas a la Modernidad más importantes.

<sup>36</sup> El término ‘Jaula de Hierro’ no se corresponde exactamente a las palabras de Weber en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, sino a la traducción al inglés que hiciera Talcott Parsons. La expresión original en alemán podría traducirse como ‘férreo estuche’, en contraposición al ‘manto sutil’, que implica la relación con la riqueza para los protestantes.

como la ejercida por las fuerzas materiales. Bajo esta óptica, una constante en su trabajo fue tratar de identificar los elementos culturales únicos y distintivos del Occidente moderno, comparándolo con otras formas culturales, a través de diferentes estudios sobre religión, política, derecho, economía y arte. En cierto sentido, sus análisis estaban enfocados en descubrir aquello que entre todas las culturas –actuales o pasadas- se presentó sólo en Occidente<sup>37</sup>, conformándolo de manera única. Y una de las ideas que aparece constante, como eje articulador de la multitud de temas y ejemplos históricos que trató, es la idea del progreso de la ‘razón formal’, ligado a un proceso de ‘burocratización’ y de ‘desencantamiento’.

Para Weber, el concepto de ‘racionalidad’ parte precisamente de la idea de ‘desencantamiento’<sup>38</sup>, ‘desmitificación’ o ‘desmagificación’ del mundo, como la manifestación directa del continuo proceso de *racionalización* al que son sometidas las imágenes del mundo, en el trance de la magia, a la religión y de ahí a la ciencia moderna. Si bien Weber no lo plantea como un proceso rígidamente lineal evolutivo –tampoco exclusivo de Occidente-, el ‘desencantamiento’ implica, por un lado, la creciente formulación de caminos de salvación diferentes a la magia, a través del desarrollo de religiones universales. Pero, por otro lado, implica también el desarrollo histórico en el cual las explicaciones del mundo pasan de lo sobrenatural y lo estipulado por las doctrinas de salvación, a la observación empírica y el método científico. Así pues, en el estadio moderno de la ciencia occidental, el reino trascendente de la religión se ve forzado a dar paso al crecimiento del conocimiento científico y la técnica del cálculo de medios-fines.

Si bien este proceso se percibe como una consecuencia general de la evolución de las imágenes del mundo, Weber concluía que sólo en el Occidente

---

<sup>37</sup> Se hace necesario resaltar que al hablar de ‘Occidente’, Weber (1985) se enfocó específicamente a Europa y Estados Unidos, no incluyendo en sus análisis al resto de Occidente, como es el caso de los países de Latinoamérica, por lo que tampoco tomó en cuenta la evolución de las diferentes ‘modernidades’, es decir, la forma como la Modernidad se fue desarrollando en los diferentes países fuera de Europa y Estados Unidos.

<sup>38</sup> En la obra de Weber aparece frecuentemente el término ‘desencantamiento’ (*Entzauberung*), aunque nunca se explicita claramente qué se entiende por la expresión. Su mención pareciera rescatar una expresión que era un lugar más o menos común en el ambiente intelectual en el cual escribe Weber, dando por sentado que los lectores estaban previamente familiarizados con ella. La idea puede verse en otros autores relacionados con las teorías evolucionistas surgidas durante la Ilustración Francesa. No obstante, es a él a quien se le adjudica el haber acuñado la hoy célebre expresión ‘desencantamiento del mundo’.

moderno se consume plenamente el proceso de desencantamiento, haciendo que la 'racionalización' penetre y se convierta en rasgo distintivo, al igual que un continuo proceso de 'burocratización', como "la forma más racional de organización" (2002: 1073). Es así cuando la lógica de la *razón formal con arreglo a fines* o 'razón instrumental'; es decir, la elección racional de los medios, el cálculo preciso de los instrumentos para alcanzar ciertos fines (Weber, 1994: 21), se impone en todas las esferas, por sobre las otras formas de acción humana<sup>39</sup>: la *racional orientada a valores*, la *afectiva* y la *tradicional*. En el continuo proceso de racionalización, la ciencia y la técnica no sólo se erigen como los instrumentos o los medios para alcanzar un fin, sino que se plantean como un sistema de pensamiento omnicompreensivo -como antes la religión-, pero que, a diferencia de ésta, centra su explicación en términos causales, más que en significados metafísicos.

Según lo expone Weber, lo que distingue el Occidente moderno es precisamente la ordenación racional y sistemática de las distintas esferas de la vida societal, de la ciencia, el arte, el derecho, la administración estatal, la organización del estado y el mismo capitalismo<sup>40</sup>. El racionalismo implica "un crecimiento tal de la productividad del trabajo que hizo a éste romper los estrechos límites «orgánicos» naturalmente dados de la persona humana [...], quedando *sometido todo el proceso de la producción a puntos de vista científicos*" (Weber, 1985: 78; el subrayado es nuestro). El racionalismo económico significa entonces el sometimiento de toda actividad económica al cálculo económico exacto y *a los principios de la ciencia y la*

---

<sup>39</sup> Para fines investigativos, Weber distinguía en toda acción humana cuatro tipologías o tipos conceptuales, a los cuales una acción real se aproxima o de cuya mezcla se compone: 1) *racional con arreglo a fines*, si "está determinada por expectativas en el comportamiento tanto de objetos del mundo exterior como de otros hombres, y utilizando esas expectativas como "condiciones" o "medios" para el logro de fines propios racionalmente sopesados y perseguidos"; 2) *racional con arreglo a valores*, si está determinada por la "creencia consciente en el valor -ético, estético, religioso o de cualquier otra forma como se le interprete- propio y absoluto de una determinada conducta" y "sin relación alguna con el resultado"; 3) *afectiva*, cuando es determinada por "afectos y estados sentimentales; y, 4) *tradicional*, cuando es determinada "por una costumbre arraigada". En síntesis, "actúa racionalmente con arreglo a fines quien oriente su acción por el fin, medios y consecuencias implicadas en ella y para lo cual sopesa racionalmente los medios con los fines, los fines con las consecuencias implicadas y los diferentes fines posibles entre sí". (2002: 20-21)

<sup>40</sup> En palabras de Weber, "el cultivo racional de las especialidades científicas, la formación del «especialista» como elemento dominante de la cultura, es algo que sólo en Occidente ha sido conocido. Producto occidental es también el funcionario especializado, piedra angular del Estado Moderno y de la moderna economía europea", así como el Estado "como organización política, con una «constitución» racionalmente establecida, con un Derecho racionalmente estatuido y una administración por funcionarios especializados guiada por reglas racionales positivas" (2005: 7-8).

*técnica modernas*. Y para Weber el capitalismo moderno se caracteriza, en este sentido, por una “máxima racionalidad formal”<sup>41</sup>, dado que toda su gestión está centrada en el cálculo y la previsibilidad, por lo que configura como el *orden económico racional por excelencia*<sup>42</sup> (2002: 64).

No obstante, el proceso de racionalización no se limita a la esfera económica, sino que desde lo económico influye también “sobre el «ideal de vida» de la moderna sociedad burguesa”, partiendo de la idea de que el *trabajo sistemático como profesión*<sup>43</sup>, “es un medio al servicio de una racionalización del abasto de bienes materiales a la humanidad” (Weber, 1985: 78). Según el análisis weberiano, en los orígenes del capitalismo moderno la valoración ética del “trabajo incesante, continuado y sistemático en la profesión”, como “comprobación segura y visible de regeneración y de autenticidad de la fe”, constituyó “la más poderosa palanca de expansión de la concepción de la vida que hemos llamado «espíritu del capitalismo»” (1985: 244).

Efectivamente, una vez que las reformas protestantes eliminaron a los mediadores entre lo divino y lo humano, el creyente contaba sólo con medios mundanos para alcanzar la salvación. Y ya sin sacramentos ni sacerdotes para probar

---

<sup>41</sup> Weber define ‘racionalidad formal’ de una gestión económica al “grado de cálculo que le es técnicamente posible y que aplica realmente” (2002: 64). Una gestión económica sería, pues, “racional en su forma”, en la medida en que la “procuración”, esencial en toda economía racional, “pueda expresarse y se exprese en reflexiones sujetas a número y cálculo”, a previsibilidad, con independencia de cuál sea la forma técnica de este cálculo. En ese sentido, el concepto se presenta como “inequívoco” dado que la forma en dinero representa el máximo de esta calculabilidad formal. El concepto de ‘racionalidad material’, en cambio, es considerado por Weber como equívoco. “No se satisface con el hecho inequívoco (relativamente) y puramente formal de que se proceda y calcule de modo ‘racional’ con arreglo a fines con los medios factibles técnicamente más adecuados, sino que se plantean exigencias éticas, políticas, utilitarias, hedonistas, estamentales, igualitarias o de cualquiera otra clase y que de esa suerte se miden las consecuencias de la gestión económica”.

<sup>42</sup> Para Weber, tres aspectos estrechamente relacionados hacen del capitalismo el *orden económico ‘racional’ por excelencia*: primero, “la utilización industrial racionalizada del capital y la organización racional del trabajo” (1985: 57); segundo, el desarrollo de empresas organizadas racionalmente para la rentabilidad, es decir, organizadas para la búsqueda de una ganancia “lograda con el trabajo capitalista incesante y racional, la ganancia siempre renovada, a la «rentabilidad»” (1985: 9); y tercero y unido con lo anterior, el trabajo libre y la conducta civil racionalizada, esto es, una entrega sistemática a la «profesión» con afán de enriquecimiento, es decir, de un beneficio racionalmente legítimo.

<sup>43</sup> Según el análisis de Weber (1985: 223-224), se podía calcular hasta qué punto una profesión era útil o grata a Dios primeramente, “según criterios éticos y, en segundo lugar, con arreglo a la importancia que tienen para la «colectividad» los bienes que en ella han de producirse; a lo que se añade como tercer criterio –el más importante desde el punto de vista práctico– el «provecho» económico que produce el individuo”.

su bondad, la única forma de mostrar que su vida estaba dirigida a la gloria divina, era a través del control de sí mismo y del mundo. La ética protestante ensalzaba en ese sentido el *trabajo racional y sistemático* en una profesión útil para la sociedad, interpretándola como una forma de honrar a Dios<sup>44</sup>. La conducta recta y ordenada, al igual que el éxito en una profesión, se consideraban un signo legítimo de gracia, lo que justificaba al hombre triunfador<sup>45</sup>.

Sin embargo, una vez que durante la Modernidad fue decayendo el interés por la salvación ultraterrena, el ascetismo mundano se fue confundiendo con el espíritu del capitalismo; y la ganancia tendió a constituirse un fin en sí mismo. Dice Weber: “El poder ejercido por la concepción puritana de la vida no sólo favoreció la formación de capitales sino, lo que es más importante, fue favorable sobre todo para la formación de la conducta burguesa y racional” (1985: 248). Dicha concepción asistió, pues, al nacimiento del moderno hombre económico en primer lugar, pero también al asentamiento y expansión del ‘racionalismo’ como guía de todas las normas y formas de organización económica y política de Occidente.

Partiendo de que toda realidad es cognoscible y calculable a través de la ‘ciencia’ y, por lo tanto, susceptible a la dominación, el ‘racionalismo’ impone las reglas de cálculo y la previsibilidad en todas las instancias. Promueve la técnica con el objetivo de establecer la manera más eficiente para alcanzar un fin determinado, y crear formas más eficientes de administración y organización en las esferas política y económica. Para ello impregna de su lógica todas las esferas de la vida del hombre. Así, mientras la razón deviene en una razón científica instrumental, guiada sólo por la lógica de medios-fines, la conducta humana se decanta por una ética económica, que

---

<sup>44</sup> Detalla Weber en su análisis de la ética protestante que “para Lutero, la integración del hombre en la profesión y estado dados con arreglo al orden histórico objetivo era una derivación directa de la divina voluntad, y constituía, por tanto, un deber religioso para el hombre mantenerse dentro de los límites y en la situación que Dios le había asignado” (1985: 220).

<sup>45</sup> El ideal no era el trabajo por el trabajo, sino el trabajo racional en la profesión: “Cual sea el fin providencial de la adscripción del hombre a un profesión, se reconoce en sus frutos”, detalla Weber (1985: 221), relacionando el pensamiento de un representante del puritanismo inglés, Richard Baxter, con elogios que hacía Adam Smith a la división del trabajo: “La especialización de las profesiones, al posibilitar la destreza (*skill*) del trabajador, produce un aumento cuantitativo y cualitativo del trabajo rendido y redundando en provecho del bien general (*common best*), que es idéntico con el bien del mayor número posible”.

sirve de base para el desarrollo moderno, pero que no llena –y tampoco pretendía llenar- de significado todas las instancias de la vida, como antes lo hiciera la religión.

Con la ciencia y la técnica como base, la ‘razón’ –heredera en cierto sentido de la razón matematizada de la que hablábamos al principio- había conducido a un proceso de secularización de los valores. Los imperativos éticos, antes determinados por la religión, fueron desplazándose por la exigencia de una valoración ‘objetiva’ de la relación entre esfuerzo y recompensa –lo que luego se entendería en términos de productividad-, contribuyendo al establecimiento de la visión omnicomprensiva del mundo moderno, donde toda acción social racional se orienta hacia la consecución de unos objetivos. Según el análisis weberiano, toda la vida del hombre se ve impregnada entonces por una *racionalidad formal* que se fija en la *eficacia de los medios como su máximo objetivo*, más que en el valor de sus fines. La expansión paulatina de este fenómeno tanto en la vida privada como en la pública es lo que para Weber evidenciaría el proceso de deshumanización de la sociedad occidental, marcando definitivamente las contradicciones humanas y sociales de la cultura occidental y de la Modernidad.

La lógica ilustrada que vinculaba el desarrollo de la ciencia con el progreso de la razón y la realización de la libertad, dejaba ver así una paradoja. Si ya antes Marx veía que bajo el ansia de dominar la naturaleza subyacía la inevitable realidad de la dominación de unos seres humanos sobre otros; ahora la razón, antes constituyente y emancipadora, se develaba en instrumental y deshumanizadora. La razón se había traducido progresivamente en una razón netamente científica, erigida como única forma de representación racional, y con un brazo ejecutor, la técnica, para llevar a cabo lo que la misma ciencia considerara ‘eficiente’. Esto último ya no tanto para conseguir un fin, que se fue olvidando en el camino, sino ‘eficiente’ en sí mismo, lo que entonces se empezó a equivaler a lo ‘bueno’. Las nociones fundamentales de belleza, justicia, libertad e igualdad, que en siglos anteriores se consideraban inherentes a la razón, perdieron su vínculo espiritual y se convirtieron entonces en envoltorios formales. Son metas o fines pero no hay ninguna instancia que pueda ser catalogada como racional que las autorice o les otorgue un valor o una vinculación con la realidad objetiva.

## **2.2. De la razón emancipadora, a la razón omnicomprendiva**

El proyecto moderno ha sido frecuentemente identificado con el despliegue de la ciencia. De hecho, las reflexiones sobre preeminencia de la ciencia y la técnica constituyen uno de los ejes fundamentales sobre los que en las últimas décadas se ha movido –y continúa moviéndose- el debate sobre la crisis –o el fin- de la Modernidad, pudiendo identificarse dos vertientes principales: la de los que colocan el acento en lo que la preponderancia de una razón científicista tiene de opuesto al espíritu moderno, por lo que abogan por su rectificación, como Habermas, o antes Horkheimer y Adorno; y la de quienes consideran el científicismo un resultado inevitable de una concepción errónea de la razón, concepción sobre la cual se fundamenta precisamente toda la Modernidad, por lo que esperan –o ya dan por sentado- su agotamiento y fin, a partir de Nietzsche y Foucault, hasta Lyotard y toda la corriente postmoderna.

Tal como aclarábamos capítulos más arriba, sería un error equiparar directamente Modernidad con la razón científica o, más específicamente, con el científicismo, si se toman en cuenta la posición de sus fundadores como Kant o Rousseau, o toda la vertiente humanista de la Ilustración. El científicismo es una determinada actitud social o posición filosófica con respecto a la ciencia, que no puede identificarse ni con la ciencia misma, aunque ésta lo aproveche, ni con la razón ilustrada, aunque sea su producto. No obstante, es claro que el desarrollo de la ciencia y el papel que cumple junto con la técnica en la sociedad han marcado sustancialmente las últimas facetas de la Modernidad.

La declinación del positivismo como corriente filosófica de corte netamente científicista, ha sido a veces interpretada como la caída del mito de la ciencia. Pero cabe notar que ese declive se ha producido en un momento en que la ciencia –y la técnica- no necesita ninguna filosofía que la justifique: a pesar de que ninguna filosofía la exalte, en cierto sentido el científicismo es lo que domina de facto. “El proyecto cultural de la modernidad acaba en gestos defensivos, mientras que la modernización técnica de la sociedad sigue avanzando con rapidez”, dice Wellmer (1993: 61).



Para Habermas el 'cientifismo' "significa la fe de la ciencia en sí misma, o dicho de otra manera, el convencimiento de que ya no se puede entender la ciencia como una forma de conocimiento posible, sino que debemos identificar el conocimiento con la ciencia" (1982: 13). El cientificismo o cientifismo es, pues, la aceptación del éxito de la ciencia como única justificación racional o, al menos, la aceptación de su superioridad respecto a otras tradiciones culturales, debido a una sobreestimación de ciertas características atribuidas a la ciencia moderna como el rigor, la objetividad, la fundamentación, el carácter metódico, la efectividad, etc. Si bien antes el cientificismo era una posición teórica elaborada, y aunque desde hace ya décadas muchas de las características legitimadoras nombradas vienen siendo debatidas, incluso dentro de la misma ciencia, el cientificismo actualmente "cobra la forma de una actitud general asumida tácitamente: es el modo como nos relacionamos con la ciencia y como ésta (a través de sus representantes) espera ser recibida", resalta Diéguez (1993: 84). Dicha actitud consiste en "dejar a la ciencia la última palabra sobre todo tipo de cuestiones teóricas y prácticas siempre que ésta quiera tomarla, y en los temas decisivos siempre quiere", de tal manera que se termina considerando como razón, la razón científica, y como el único conocimiento fiable, el conocimiento científico.

Es esta reducción lo que ya avizoraba Weber, y que luego definiera más claramente Horkheimer como 'razón instrumental'. Pero ¿puede decirse que existe entonces una crisis de la ciencia moderna cuando su preponderancia es sustancial? Muchos filósofos y pensadores consideran que sí. Pero no tanto porque sus métodos y los resultados alcanzados carezcan de legitimidad o efectividad -aunque también sus fundamentos están siendo revisados<sup>46</sup>-, sino especialmente porque los resultados de su práctica se han quedado cortos respecto a las expectativas y pretensiones iniciales de la Ilustración.

En ese sentido, desde diferentes campos del saber y del arte, han surgido advertencias respecto a que todo el potencial liberador que la Modernidad suscribió a

---

<sup>46</sup> Los propios fundamentos de la ciencia y nuestra forma de adquirir conocimiento han sido revisados a lo largo de la historia moderna, con aportes recientes significativos en el campo de la epistemología, con Karl Popper (*La lógica de la investigación científica*, 1934), Thomas Kuhn (*La estructura de las revoluciones científicas*, 1962), Paul Feyerabend (*Contra el método*, 1975) y Imre Lakatos (*La metodología de los Programas de investigación científica*, 1978), por mencionar sólo algunos.

la razón científica, planteada prácticamente como un sustituto de la religión, para la adquisición de sabiduría y la consecución del progreso y la felicidad misma, no ha sido desarrollado. Por el contrario, para muchos ha decantado mayoritariamente en un tipo unilateral de racionalidad, matematizante, objetivista y tecnificadora, transformándose en una fuente de dominio que se extiende sobre la totalidad de la existencia humana, y cuyo efecto más perverso se vio retratado en Auschwitz y los campos de exterminio.

En efecto, impactados por la II Guerra Mundial y el desarrollo del socialismo estalinista, Horkheimer y Adorno emprendieron una crítica radical<sup>47</sup> a la razón ilustrada, visto que la humanidad “en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano”, se hundía “en un nuevo género de barbarie” (Horkheimer y Adorno, 2005: 51), llegando a la conclusión de que la Ilustración era ya en sí un mito, un mito donde la razón instrumental y la ciencia, funcionaban como instrumentos de dominación. “La enfermedad de la razón radica en su propio origen, en el afán del hombre de dominar la naturaleza”, escribe Horkheimer (1973: 184). Según los pensadores de la Escuela de Frankfurt, la forma como el concepto de ‘razón’ se fraguó y se convirtió en hegemónico en la sociedad occidental incluía por igual tanto ideas de ‘liberación’ como de ‘dominación’. Ciertamente desde su origen, su objetivo fue “liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores” a través del desencantamiento del mundo, pero con el propósito de someter a este mundo bajo su dominio. Según el diagnóstico de Horkheimer y Adorno, la Ilustración disuelve los mitos y entroniza el saber de la ciencia, ya no en la búsqueda de la ‘felicidad del conocimiento’ o la ‘verdad’, sino para la explotación y el dominio de la naturaleza, para “la operación, el procedimiento eficaz”. Así afirman:

Bacon ha captado bien el modo de pensar de la ciencia que vino tras él [...]. El intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada. *El saber, que es poder*, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo. [...] *La técnica es la esencia de tal saber*. Éste no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del

---

<sup>47</sup> El pensamiento de Horkheimer y Adorno estuvo marcado por tres experiencias: la evolución del socialismo estalinista, el fascismo y el poder integrador de los Estados Unidos. La perversión del contenido humano en el socialismo estalinista y el fracaso del movimiento obrero en las sociedades capitalistas, motivaron a los integrantes de la Escuela de Frankfurt a alejarse del marxismo ortodoxo.

conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros, al capital. (Horkheimer y Adorno, 2005: 60; el subrayado es nuestro)

De acuerdo con su análisis, en el proceso de Ilustración el *conocimiento se torna en poder*, “el mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad. Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen” (Horkheimer y Adorno, 2005: 64). La naturaleza queda así reducida a pura materia o sustrato de dominio, en un proceso de progresiva racionalización, abstracción, cosificación y reducción de la entera realidad del sujeto bajo el signo de dominio. Los autores de la *Dialéctica de la Ilustración* extienden y radicalizan así el concepto de ‘cosificación’ de Lukács<sup>48</sup>, así como el de ‘racionalización’ de Weber, para abarcar en su veredicto, no sólo el modo de producción capitalista, sino la toda la historia de la razón y de la civilización capitalista. El propio proceso de Ilustración ha estado viciado desde sus orígenes con este deseo de dominación, por lo que se ha comprometido en cada avance su propio sentido, liquidando -relegando al olvido- aquello que no se dejara reducir a objeto de dominio, hasta terminar anulando la Ilustración misma en una falsa totalidad. Con este veredicto extremo los autores de la Escuela de Frankfurt pasan de una crítica marxista a la ideología, a una crítica radical de la razón occidental, en un sentido similar a lo planteado por Nietzsche, lo que a su vez daría luego paso a la crítica y ruptura postmoderna.

Si bien Hegel inauguró formalmente el discurso crítico de la Modernidad -a partir de contraposiciones como naturaleza y espíritu, sensibilidad y entendimiento, razón pura y razón práctica- y Baudelaire subrayó la idea de crisis constante en su búsqueda de la novedad -el rechazo a la tradición, la exaltación de la imaginación, de lo transitorio, lo fugaz y fragmentario-, Nietzsche terminaría de canalizar toda la fuerza crítica hacia el propio corazón de la Modernidad: la razón ilustrada, considerándola expresión de la ‘voluntad de poder’.

Tal y como expone Habermas, con Nietzsche cambia de raíz la argumentación en el debate sobre la Modernidad, al renunciar a una nueva revisión del concepto de

---

<sup>48</sup> El concepto de ‘cosificación’ de Lukács, propio de la teoría marxista, queda bien desarrollado en su libro *Historia y consciencia de clase* (1923).

razón y licenciar la dialéctica de la ilustración<sup>49</sup>. De acuerdo con su interpretación, Nietzsche aplica de nuevo contra la “ilustración historicista” la figura del pensamiento que la misma dialéctica de la ilustración representa, la escalera de la razón histórica, pero esto con la única finalidad de hacer explotar la envoltura de razón de la modernidad misma, y hacer hincapié en el mito, “en lo otro de la razón”.

En su análisis, Nietzsche se centrará en lo que la filosofía dejó de lado, trabajando con la ‘apariencia’, en lugar de las ‘esencias’. Cuestionando la ‘verdad’, los ‘juicios sintéticos a priori’ y ‘la cosa en sí’, romperá con toda perspectiva metafísica. No hay otro mundo más que el nuestro, conformado por la apariencia, y la apariencia es múltiple. Es el perspectivismo nietzscheano donde desaparece lo ‘uno’ y surgen las perspectivas diversas del mundo: no hay verdad única –o no es posible llegar a ella- solo hay interpretaciones de interpretaciones.

En este sentido, la ciencia no nos puede liberar de hábitos de ‘sensación’, ni puede conducirnos más allá de la ‘apariencia’. El hombre moderno es ‘apariencia’ que se oculta tras la ‘representación’. La ciencia sólo puede iluminar la ‘historia’ del nacimiento del mundo como ‘representación’. De hecho, para Nietzsche la ‘verdad’ sólo es ilusión:

una multitud movable de metáforas, metonimias y antropomorfismos, en una palabra una suma de relaciones humanas poética y retóricamente potenciadas, transferidas y adornadas que tras prolongado uso se le antojan fijas, canónicas y obligatorias a un pueblo. Las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son, metáforas gastadas cuya virtud sensible se ha deteriorado, monedas que de tan manoseadas han perdido su efigie y ya no sirven como monedas, sino como metal. (1996: 25)

Nietzsche niega toda racionalidad histórica, y su genealogía de la moral lo lleva a concluir que ésta no es más que producto de errores y fantasías. La razón no es más que lo “*mínimo*” al lado de la “*inmensidad*” que es la corporeidad. Jerarquiza lo dionisiaco por sobre lo apolíneo; las pasiones, el devenir y el arte trágico por sobre la ‘razón’, el lugar de ‘lo uno’, ‘la verdad’ y ‘la certeza’ absolutas, que no lo son ni

---

<sup>49</sup> “Son sobre todo las deformaciones historicistas de la conciencia moderna, su inundación con cualesquiera contenidos y su vaciamiento de todo lo esencial, lo que le hacen dudar que la modernidad pueda aún extraer de sí misma los criterios que necesita —«pues de nosotros mismos, los modernos no tenemos absolutamente nada»” (en Habermas, 1989: 112).

existen como tales. Y revalora la ‘mentira’, el ‘engaño’, la ‘apariencia’. Es más, sostiene Nietzsche:

Sería posible que a la apariencia, a la voluntad de engaño, al egoísmo y la concupiscencia hubiera que atribuirles un valor más elevado o más fundamental para toda vida. Sería incluso posible que lo que constituye el valor de aquellas cosas buenas y veneradas consistiese precisamente en el hecho de hallarse emparentadas, vinculadas, entreveradas de manera insidiosa con estas cosas malas, aparentemente antitéticas, y quizá en ser idénticas esencialmente a ellas. (1972: 23)

A su juicio, el pensamiento es también instinto, “tenemos que contar entre las actividades instintivas la parte más grande del pensar consciente” (Nietzsche, 1972: 23). Y en ese sentido, no es precisamente el ‘instinto de conocimiento’ el que prevalece en la filosofía. Dice Nietzsche:

Yo no creo, por tanto, que un «instinto de conocimiento» sea el padre de la filosofía, sino que, aquí como en otras partes, un instinto diferente se ha servido del conocimiento (¡y del desconocimiento!) nada más que como de un instrumento. Pero quien examine los instintos fundamentales del hombre con el propósito de saber hasta qué punto precisamente ellos pueden haber actuado aquí como genios (o demonios o duendes) inspiradores encontrará que todos ellos han hecho ya alguna vez filosofía [...]. Pues todo instinto ambiciona dominar; y en cuanto tal intenta filosofar. (1972: 26)

De acuerdo con el diagnóstico nietzscheano, la mayor parte del pensar consciente de un filósofo está guiada de modo secreto por sus instintos, y detrás de toda lógica se encuentran valoraciones y exigencias fisiológicas orientadas a conservar una determinada especie de vida (Nietzsche, 1972: 24). En ese sentido, para Nietzsche no interesa la falsedad o no de un juicio para objetarlo, sino si favorece a la vida: “La cuestión está en saber hasta qué punto ese juicio favorece la vida, conserva la vida, conserva la especie, quizá incluso selecciona la especie” (1972: 24). La vida es el factor en torno al que se constituye la ‘verdad’<sup>50</sup>. El sujeto,

---

<sup>50</sup> De acuerdo con el análisis Nietzsche “estamos inclinados por principio a afirmar que los juicios más falsos [...] son los más imprescindibles para nosotros, que el hombre no podría vivir [...] si no midiese la realidad con la medida del mundo puramente inventado de lo incondicionado, idéntico-a-sí-mismo”. Pero admitir que la no-verdad es condición de la vida significa también “enfrentarse de modo peligroso a los sentimientos de valor habituales; y una filosofía que osa hacer esto se coloca, ya sólo con ello, más allá del bien y del mal”. (1972: 24).

más que conciencia o pensamiento, es fundamentalmente vida, por lo que el fenómeno vital pasa así a constituirse en el centro de la reflexión filosófica. No obstante, admitir que la no-verdad es condición de la vida significa también “enfrentarse de modo peligroso a los sentimientos de valor habituales; y una filosofía que osa hacer esto se coloca, ya sólo con ello, más allá del bien y del mal”, advierte Nietzsche (1972: 24). Las nociones morales de ‘bien’ y ‘mal’ como puntos de referencia objetivos y opuestos quedan desbordados por la nueva realidad. Los viejos valores racionales y suprasensibles son sustituidos por valores vitales, estéticos y sensibles.

Según Nietzsche, la realidad está sometida al cambio constante, que a su vez está regulado por la lucha de elementos contrarios, en una repetición infinita de un ciclo cósmico que conduce al eterno retorno. En esa lucha, la conciencia trata de fijar el movimiento, de anularlo, sustituyendo el movimiento real de las cosas por ‘conceptos’; es decir, sustituyendo lo ‘vital’ –contradictorio y cambiante- por una ‘representación’ de lo vital –estable e inmutable-. Pero toda representación resulta falsa, en cuanto representación, por lo cual la no-vida, lo falso, termina por sustituir a la vida, lo verdadero. El hombre moderno es ‘apariencia’, se oculta tras la representación. Para Nietzsche el concepto tiene valor como representación de la realidad, pero siendo ésta cambiante, un devenir, no puede dejarse representar por el concepto, cuya naturaleza es representar lo inmutable. De allí que para el filósofo todos los juicios sean falsos, en la medida en que consisten en una congelación de un determinado aspecto de la realidad mediante el uso de conceptos. El problema es, según Nietzsche, que la filosofía tradicional –y la ciencia- ha olvidado este carácter metafórico del concepto y ha pretendido encontrar en él no una simple generalización de las cosas, sino la ‘esencia’, una supuesta realidad suprasensible de las cosas. A su juicio la verdad ha de ser un resultado de la intuición de lo real, de la captación directa de la realidad, por lo que no podrá ser una verdad inmutable, y ni siquiera única, pues en el mismo cambio de lo real hay contradicciones.

Recuperar la verdad, poniendo de manifiesto la radical prioridad de la vida sobre la conciencia será en buena medida el proyecto nietzscheano. Para Nietzsche la ilustración historicista refuerza las escisiones –es decir, no ayuda a la vida-, y “la razón que se presenta en esa forma cuasirreligiosa que es el humanismo culto ya no

desarrolla ninguna fuerza sintética capaz de sustituir el poder unificante de la religión tradicional”, recalca Habermas (1989: 113). Es por esto que, en *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche acude al arte como respuesta y remedio, como medio de conexión con lo arcaico –vital y verdadero. En la medida en que la expresión de la verdad se realiza mediante el lenguaje, éste se convierte en algo fundamental a la hora de hablar de la verdad. Pero su supeditación a los conceptos, harán del lenguaje una herramienta poco útil para reflejar la verdad. En este sentido, frente al lenguaje de la razón, del concepto, Nietzsche propondrá el lenguaje de la imaginación, basado en la metáfora, más acorde con la pluriformidad y el movimiento de la realidad; el lenguaje metafórico como lenguaje del arte, de la vida, de la equivocidad, de la ambivalencia, de la belleza y, en definitiva, expresión de la libertad de la voluntad. Dado que, según Habermas,

Nietzsche no niega la conciencia moderna del tiempo, sino que la agudiza, puede entender el arte moderno, que en sus formas de expresión más subjetivas lleva al extremo esta conciencia del tiempo, como el medio en que la modernidad se da la mano con lo arcaico [...]. Una fiesta religiosa convertida ahora en obra de arte sería la encargada de superar, por vía de un espacio público culturalmente renovado, la interioridad de esa cultura histórica objeto de apropiación privada. Una mitología renovada en términos estéticos sería la encargada de poner en movimiento las fuerzas de la integración social congeladas en la sociedad de la competencia. (1989: 114)

En este movimiento de renovación mitológica en términos estéticos, Nietzsche renuncia por primera vez en la historia de la Modernidad al componente emancipatorio de la misma. Sigue una estela romántica según la cual la razón se impulsa con una nueva mitologización estetizante que supera lo teórico y lo moral. Siguiendo a Habermas:

La razón centrada en el sujeto queda ahora confrontada con lo absolutamente otro de la razón. Y como constraintancia de la razón Nietzsche apela a las experiencias de autodesenmascaramiento, transportadas a lo arcaico, de una subjetividad descentrada, liberada de todas las limitaciones del conocimiento y de la actitud racional con arreglo a fines, de todos los imperativos de lo útil y de la moral. (1989: 111)

Según el análisis habermasiano, oponiendo lo estético a la razón, como lo otro de la razón, el mundo se convierte en un conglomerado de interpretaciones y

simulaciones, sin trasfondo ni sentido, sin ninguna intención ni ningún texto. La forma como Nietzsche pudo desarrollar esta idea de una “metafísica de artistas” fue reduciendo a lo estético todo lo que es y lo que debe ser; es decir, sin fenómenos ónticos ni morales, al menos no en el mismo sentido que los fenómenos estéticos. Desde la perspectiva de Habermas: “A la demostración de tal cosa sirven los conocidos proyectos de una teoría pragmatista del conocimiento y de una historia natural de la moral, que reducen la distinción entre «verdadero» y «falso», «bueno» y «malo» a preferencias por lo útil para la vida y por lo superior” (1989: 123).

Para Nietzsche, tras toda pretensión de universalidad de la Modernidad, se oculta en realidad una pretensión subjetiva de poder asociada a las estimaciones valorativas. Tras toda filosofía, se oculta también una voluntad de poder, porque ésta “crea siempre el mundo a su imagen, no puede actuar de otro modo; la filosofía es ese instinto tiránico mismo, la más espiritual voluntad de poder, de «crear el mundo», de ser causa prima”, afirma Nietzsche (1972: 29). Habermas recalca del diagnóstico nietzscheano que “la dominación nihilista de la razón centrada en el sujeto es concebida como resultado y expresión de una perversión de la voluntad de poder”<sup>51</sup> (Habermas, 1989: 124). Interpreta Habermas que la “potencia creadora de sentido constituye, juntamente con una sensibilidad que se deja afectar de las maneras más variadas posibles, el núcleo estético de la voluntad de poder”. Esta ‘voluntad de poder’ identificada por Nietzsche es, también, “una voluntad de apariencia, de simplificación, de máscara, de superficie; y [en ese sentido] el arte puede considerarse la genuina actividad metafísica del hombre, porque la vida descansa [precisamente] en la apariencia, el engaño, la óptica, la necesidad de perspectivas y de error” (Habermas, 1989: 123).

Toda esta contraposición de lo estético frente a la razón supondría entonces que la creación de valores no obedece a un juicio racional. Pero al deshacer lo racional en favor de lo estético, la crítica genealógica nietzscheana pierde su punto de

---

<sup>51</sup> Tal y como explica Habermas, la teoría de una voluntad de poder presente en todo acontecer es el marco en el que Nietzsche explica “cómo surgen las ficciones de un mundo del ente y de lo bueno, así como la apariencia de identidad de los sujetos cognoscentes y que actúan moralmente, cómo la metafísica, la ciencia y el ideal ascético llegan a dominar –y finalmente: cómo la razón centrada en el sujeto debe todo este inventario a una fatal inversión masoquista acontecida en lo más íntimo de la voluntad de poder. La dominación nihilista de la razón centrada en el sujeto es concebida como resultado y expresión de una perversión de la voluntad de poder” (1989: 123-124).



apoyo según Habermas, y acaba criticando sus propios fundamentos. Así, Habermas identifica dos posibles estrategias para eludir el problema: la primera, emprender una labor meramente desenmascaradora, mediante una ciencia histórica que, al servicio de la filosofía de la voluntad de poder, escape a la pretensión de verdad. Este sería el camino del “científico escéptico que con métodos antropológicos, psicológicos e históricos trata de desenmascarar la perversión de la voluntad de poder, la rebelión de las fuerzas reactivas y el surgimiento de la razón centrada en el sujeto”, define Habermas (1989: 125), y sería la línea adoptada por Bataille, Lacan y Foucault. Y, la segunda, una crítica de la metafísica que ponga al descubierto las raíces de ésta, pero excluyéndose a sí misma de la filosofía. Con Heidegger y Derrida como principales cultores, es una actitud crítica orientada hacia lo fundamental y originario de toda la historia de la metafísica, cuestionando la filosofía del sujeto hasta sus raíces en el pensamiento presocrático.

### 2.3. De la rectificación a la huida hacia lo otro de la razón

Aunque los tiempos modernos siempre se han caracterizado por su propia conciencia crítica –por lo que podría decirse que la Modernidad en crisis se remonta a su propia génesis-, con todo el proceso que Weber denominó ‘racionalización’ formal, y especialmente a partir de la II Guerra Mundial y el desarrollo de las sociedades capitalistas tardías en Occidente, de tendencias cada vez más neoliberales –con sus radicalizaciones, desigualdades y marginaciones-, se ha hecho más evidente que nunca la vivencia del hombre con la crisis de valores, razones sustentadoras y conocimientos fundantes. Se trata fundamentalmente de una desconfianza radical en la capacidad del ser humano, armado con su ‘razón’, para enfrentar los problemas de la vida, y el predominio de una ‘racionalidad instrumental’ que captura todas las esferas y ámbitos de la realidad personal y social, dejando al ser humano –el hombre unidimensional de Marcuse- reducido a ser una mera pieza del engranaje tecnoeconómico, despersonalizado, excluido y despolitizado.

Si entendemos la Modernidad como un estado continuo de crisis, dada su intención se oponerse a la tradición y, al mismo tiempo, su temor de percibirse a ella misma como tradición, de ese mismo estado de constante crítica se desprende su necesidad de constante novedad; la necesidad de no establecerse nunca, porque entonces se convertiría ella misma en tradición. Y es también debido a este estado de crítica constante que el debate sobre la crisis de la Modernidad o su fin continúa planteándose desde diferentes vertientes, convirtiéndose prácticamente en el espíritu del momento, “una época que se siente en mutación de referencias, debilidad de certezas y proyectada hacia una barbarización de la historia, ya sea por carencias y miserias sociohumanas, ya ser por su contracara: la aceleración de «la abundancia» para un futuro definitivamente deshumanizado”, resume Casullo (2004: 17). Más allá del advenimiento -o no- de un nuevo período histórico posterior a la Modernidad, como sostienen algunos teóricos desde que Lyotard hablara de la ‘condición postmoderna’, hace ya más de tres décadas, nos interesa ahora abordar las ideas de la teoría postmoderna como *episteme* o visión de mundo, para arrojar luz sobre esta crisis de la Modernidad y los elementos clave de análisis.

Intentando articular las diferentes aproximaciones en el debate modernidad / postmodernidad, podríamos identificar tres grandes líneas argumentativas que encauzan la mayor parte de los enfoques críticos: 1) la neoconservadora, desarrollada especialmente por intelectuales estadounidenses (Bell, Kristol, Novak, Berger, Lukmann, Lipset, entre otros), que identifica la raíz del problema en el modernismo cultural y propone como solución el retorno a las tradiciones y valores morales y religiosos, que acompañaron la expansión del capitalismo estadounidense en sus orígenes; 2) la teoría crítica (Habermas, Wellmer y Apel, entre otros), que busca una rectificación del Proyecto Moderno, a partir de una actualización de los intereses emancipadores y un vuelco de la Dialéctica de la Ilustración de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer, Adorno y Benjamin; y, 3) la propiamente postmoderna, con Nietzsche como referente inicial y apuntalada en Foucault (Lyotard, Baudrillard, Lipovetski, Deleuze, Derrida, Vattimo y Rorty), que sostiene que el germen de la crisis estaba en el mismo proyecto ilustrado (la razón totalizante y sus grandes discursos legitimadores), por lo que se dictamina su agotamiento y se aboga por su superación.

A continuación explicaremos los postulados principales de las dos primeras líneas, enfocándonos en su balance de la disolución de la ‘razón sustantiva’, para luego abordar lo relativo a la tercera línea más postmoderna –desde su enfoque filosófico, no desde el postmodernismo como línea estética, que dejaremos para el próximo capítulo-, enfocándonos en su diagnóstico de la crisis, especialmente en cuanto al vuelco que ha dado la razón científica y su vinculación con el poder.

Como representante conspicuo de la tendencia neoconservadora, Daniel Bell afirma, en *Las contradicciones culturales del capitalismo* de 1976, que la crisis en las sociedades desarrolladas de Occidente se debe al divorcio entre la estructura social y la cultura, o más específicamente, al divorcio de tres ámbitos no congruentes entre sí y con diferentes esferas de valor, que legitiman tipos de conducta diferentes: primero, la estructura económica y social, el *orden tecnoeconómico* concerniente a la *producción*, regido por la utilidad y la *eficacia*<sup>52</sup>; segundo, el *orden político* del poder

---

<sup>52</sup> Para Bell (1977: 24) en la sociedad moderna el principio axial es la racionalidad funcional y el modo regulador es economizar; es decir, la eficiencia: menores costes, mayores beneficios, maximización, optimización y otros patrones de juicios similares sobre empleo y mezcla de recursos. Según su visión

y la justicia, cuyo principio axial es la legitimidad y se rige por la *igualdad*<sup>53</sup>; y, tercero, la *cultura*, el ámbito de las formas simbólicas, el arte, la religión y las diferentes formas de explorar y expresar los sentidos de la existencia humana, regida por la *autorrealización*<sup>54</sup> y el *hedonismo*.

Responsabilizando de tal escisión a la disolución de la ética protestante, Bell sostiene que las discordancias entre estos ámbitos provocan las contradicciones del actual capitalismo tardío. Así explica Bell:

Podemos discernir las fuentes estructurales de las tensiones en la sociedad: entre una estructura social (principalmente tecnoeconómica) que es burocrática y jerárquica, y un orden político que cree, formalmente, en la igualdad y la participación; entre una estructura social que está organizada fundamentalmente en base a roles y a la especialización, y una cultura que se interesa por el reforzamiento y la realización del yo y la persona “total”. En estas contradicciones se perciben muchos de los conflictos sociales latentes que se han expresado ideológicamente como alienación, despersonalización, el ataque a la autoridad, etcétera. (1977: 26)

Según el autor más representativo del neoconservadurismo estadounidense, la cultura modernista penetró los valores de la vida cotidiana, la vida se ha visto infectada por el modernismo, imponiendo un principio de autorealización ilimitada, así como la exigencia de una autoexpresión auténtica y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada; en suma, se han hecho dominantes tendencias hedonísticas, irreconciliables con la disciplina de la vida profesional en sociedad e

---

el principio de cambio es la productividad y la eficiencia; es decir, la capacidad de sustituir productos o procesos por otros más eficientes y que rindan mayor beneficio a menor coste. Bajo esta esfera de valor, la persona se convierte en objeto, no porque la empresa sea inhumana, sino porque la realización de una tarea está subordinada a los fines de la organización.

<sup>53</sup> De acuerdo con el análisis de Bell, aunque los aspectos administrativos pueden ser tecnocráticos, las decisiones políticas se toman mediante acuerdos o por ley, no por racionalidad tecnocrática. Allí la condición implícita es la idea de ‘igualdad’, no sólo en cuanto a la esfera pública, sino también en otras dimensiones de la vida social: igualdad ante la ley, igualdad de derechos civiles, igualdad de oportunidades e, incluso, igualdad de resultados.

<sup>54</sup> La cultura moderna se define, según Bell, por la libertad de exploración de los individuos en función de remodelar su experiencia estética. Tal libertad proviene del hecho de que el principio axial de la cultura moderna es la expresión y remodelación del ‘yo’ para lograr la autorrealización. “Y en esta búsqueda, hay una negación de todo límite o frontera puestos a la experiencia. Es una captación de toda experiencia; nada está prohibido, y todo debe ser explorado” (1977: 26).

incompatibles con las bases morales de una conducta racional<sup>55</sup>. Cabe resaltar que, de acuerdo con su visión, la cultura moderna habría minado la disciplina de trabajo con un culto a la subjetividad irrestricta, en el mismo momento en que esa cultura había cesado de ser fuente de un arte creador.

Es así como, con el abandono del puritanismo y el protestantismo, para Bell la sociedad burguesa fue despojada de su ética trascendental, quedando sólo el ‘hedonismo’ y la ‘simulación’<sup>56</sup>. Expone Bell:

El esquema valorativo básico norteamericano exaltaba la virtud de la realización, definida como el hacer y el llevar a cabo (...). En el decenio de 1950, subsistió la norma de la realización, pero había sido redefinida de modo que destacara el estatus y el gusto. La cultura ya no se ocupaba de cómo trabajar y realizar, sino de cómo gastar y gozar. [...] la cultura norteamericana se había hecho primariamente hedonista, interesada en el juego, la diversión, la ostentación y el placer, y todo ello – típicamente de Norteamérica- de una manera compulsiva. (1977: 77)

Fragmentadas las esferas de valor y desechas las restricciones morales que antes aportaba la religión, tomaron preponderancia el orden utilitario y hedonista, en un individualismo competitivo cuya realización es guiada por la simulación y la búsqueda hedonista.

Por su parte Habermas, representante destacado de la Teoría Crítica, toma como punto de partida el análisis de Bell, así como la visión de Weber de razón sustantiva, para afirmar en “Modernidad, un proyecto incompleto”<sup>57</sup> que sí existe una ruptura en los componentes del proyecto de Modernidad, pero identificando una salida diferente a la vuelta a la religión promulgada por Bell. Tal y como resalta el

---

<sup>55</sup> Bell sostiene que mientras la estructura social de orden tecnoeconómico y productivo funciona por un principio económico definido en términos de eficiencia y racionalidad funcional, la cultura es “pródiga, promiscua, dominada por un humor anti-racional, anti-intelectual, en el que el yo es considerado la piedra de toque de los juicios culturales, y el efecto sobre el yo es la medida del valor estético de la experiencia”. Así, aunque el carácter de autodisciplina y gratificación postergada heredado del siglo XIX, todavía responde a las exigencias de la estructura tecnoeconómica, “choca violentamente con la cultura, donde tales valores burgueses han sido rechazados de plano, en parte, paradójicamente, por la acción del mismo sistema capitalista” (1977: 48).

<sup>56</sup> Recalca Bell: “El mundo del hedonismo es el mundo de la moda, la fotografía, la propaganda, la televisión y los viajes. Es un mundo de simulación en el que se vive para las expectativas, para lo que vendrá más que para lo que es. Y debe venir sin esfuerzo” (1977: 77).

<sup>57</sup> Discurso pronunciado en ocasión de la concesión del premio Adorno, en 1980, posteriormente recopilado y reeditado como uno de los textos clave en el debate Modernidad versus Postmodernidad.

filósofo alemán, la crítica neoconservadora desplaza sobre la cultura, sobre el modernismo cultural, los problemas y tensiones de lo que juzga una más o menos exitosa modernización capitalista de la economía y la sociedad. Así, la doctrina neoconservadora difumina la relación entre el proceso de modernización societal, que aprueba, y el desarrollo cultural, del que se lamenta. Desconociendo, además, las características de las diferentes ‘modernidades’ que se han ido desarrollando en el mundo occidental, no aborda las causas económicas y sociales del cambio de actitudes hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio. Responsabiliza únicamente a la cultura del hedonismo, la ausencia de identificación social, el narcisismo, la retirada de la posición social y la competencia por el éxito, cuando, en realidad, la cultura interviene sólo de modo indirecto y mediado.

En su diagnóstico, Habermas retoma el análisis weberiano de ‘racionalidad burocrática’, pero desde una perspectiva más abarcadora, ubicando el origen de la crisis en la separación de la ‘razón sustantiva’ de la Modernidad -antes expresada por la religión y la metafísica- en tres esferas autónomas: ‘ciencia’, ‘moralidad’ y ‘arte’. Cuando las visiones de mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan, estas esferas quedan diferenciadas, funcionando según tres lógicas distintas: la cognitivo-instrumental, la moral-práctica y la estético-expresiva. Diseccionemos este proceso. Según su análisis, desde el siglo XVIII los problemas heredados de las concepciones de mundo más antiguas podían organizarse según aspectos específicos de validez: verdad, rectitud normativa y autenticidad, y belleza. Así eran tratados como cuestiones de conocimiento, justicia y moralidad, o gusto; pudiendo institucionalizarse los discursos científico, de jurisprudencia y moralidad, y de producción y crítica de arte, con profesionales expertos de cada dimensión. No obstante, el tratamiento profesionalizado puso en primer plano las dimensiones intrínsecas de cada dimensión, dando paso a las estructuras independientes de racionalidad: la cognitivo-instrumental, la moral-práctica y la estética-expresiva, cada una bajo el control de especialistas.

Para Habermas he allí el origen de la crisis de la Modernidad. Con el desarrollo de una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales, y un arte autónomo -cada uno con su lógica interna- el Proyecto Ilustrado buscaba liberar “los potenciales cognitivos” de cada uno, ‘emancipándolos’ de sus formas esotéricas;

pretendía que la acumulación de cultura especializada sirviera para enriquecer y organizar racionalmente la vida cotidiana<sup>58</sup>. No obstante, con el siglo XX se acabó el optimismo. La diferenciación de la ciencia, la moralidad y el arte pasó a significar la autonomía de los segmentos tratados por el especialista y su separación de la hermenéutica de la comunicación cotidiana. Todo ello ha producido un distanciamiento entre la cultura de los expertos y el público en general, por lo cual aquello que podría acrecentar la cultura a través de la reflexión especializada, no se convierte inmediata y necesariamente en la propiedad de la praxis cotidiana.

A pesar de este panorama adverso, para el filósofo alemán, el proyecto ilustrado todavía no se ha realizado. Es necesario volver a vincular diferencialmente a la cultura moderna con la práctica cotidiana que todavía depende de sus herencias vitales, pero se empobrece si se la limita al tradicionalismo. En este sentido, según su diagnóstico, la práctica cotidiana reificada sólo puede superarse por la creación de una interacción de los diferentes elementos cognitivos, morales, prácticos y estético expresivos. No resulta suficiente la apertura de una de estas esferas, altamente estilizadas y especializadas. De allí que la conexión sólo pueda establecerse si la modernización social se desarrolla en una dirección diferente, para lo cual las personas deberán ser capaces de desarrollar instituciones propias que “pongan límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos” (Habermas, 1985: 34).

Según la visión habermasiana, en el mundo occidental se ha producido un clima que refuerza los procesos de modernización capitalista, al mismo tiempo que refuerza las tendencias críticas al modernismo cultural. De hecho, para el filósofo alemán la desilusión frente a posiciones que abogaban por la negación del arte y la filosofía se ha convertido en pretexto para posiciones conservadoras, entre las que distingue tres líneas principales. Primero la de los ‘jóvenes conservadores’ -de Georges Bataille, vía Michel Foucault, a Derrida- quienes “reclaman como propias las revelaciones de una subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad, y con esta experiencia dan un paso fuera del mundo moderno”.

---

<sup>58</sup> “Los pensadores de la Ilustración con la mentalidad de un Condorcet aún tenían la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad”, recuenta Habermas (1985: 28).

De esta manera, sobre actitudes modernistas “justifican un irreconciliable antimodernismo” y contraponen a la razón instrumental un principio accesible sólo por evocación, sea éste la voluntad de poder (Nietzsche), el ser o la fuerza dionisiaca de lo poético, colocando en la esfera de lo lejano y lo arcaico a “las potencias espontáneas de la imaginación, la experiencia de sí y la emoción”. Segundo, la de los ‘viejos conservadores’ –línea originada en Leo Strauss, con obras interesantes como las de Hans Jonas y Robert Spaemann- que establecen distancia con el modernismo cultural. Ven con tristeza la declinación de la ‘razón sustantiva’, la especialización de la ciencia, la moral y el arte, es decir el proceso de racionalización de medios del mundo moderno, y abogan por la retirada a posiciones anteriores a la modernidad. Y, por último, Habermas identifica a los ‘neoconservadores’ –el primer Wittgenstein, Carl Schmitt en su segunda etapa- que suscriben el desarrollo de la ciencia moderna, en la medida que posibilite el progreso técnico, el crecimiento capitalista y la administración racional, pero recomiendan una “política que diluya el contenido explosivo de la modernidad cultural”. Según sus tesis, explica Habermas, la ciencia carecería de significación en la orientación de la vida y la política debe estar escindida de las justificaciones morales. Asimismo, afirman la inmanencia pura del arte, ponen en tela de juicio que tenga un contenido de utopía y subrayan su carácter ilusorio a fin de limitar a la intimidad la experiencia estética.

Para Habermas lo que queda de la Modernidad, si se confinan la ciencia, la moralidad y el arte en esferas autónomas, administrada por expertos, resulta irrisorio, sobre todo cuando como sustitución se señalan tradiciones que, sin embargo, se consideran inmunes a las exigencias de justificación y validación. En este sentido, para rescatar el Proyecto Moderno sin caer en la metafísica, el filósofo se enfoca en lo que llama la ‘acción comunicativa’, la emergencia de lo social a partir de los individuos. Mantiene el formalismo kantiano, dado que la racionalidad dialógica no establece fines en sentido de las éticas materialistas, sino que el fin es el ‘consenso’, alcanzado por una comunidad ideal. Se refiere a principios que no derivan de la teoría –al modo kantiano- sino de las necesidades prácticas de una sociedad.

Para dar un vuelco a la Teoría Crítica, Habermas propone entonces un desplazamiento en el foco de la investigación: de la racionalidad instrumental a la racionalidad comunicativa; de la acción teleológica a la acción comunicativa. “El



fenómeno que hay que explicar no es ya el sojuzgamiento de una naturaleza tomados en sí mismos conocimiento y naturaleza sino la intersubjetividad del entendimiento posible, y ello, tanto en el plano interpersonal como en el plano intrapsíquico”. El foco de la investigación se desplaza entonces de la racionalidad cognitivo-instrumental a la racionalidad comunicativa, para la cual “lo paradigmático no es la relación de un sujeto solitario con algo en el mundo objetivo, que pueda representarse y manipularse, sino la relación intersubjetiva que entablan los sujetos capaces de lenguaje y de acción cuando se entienden entre sí sobre algo” (Habermas, 1987: 489).

El lenguaje toma un papel fundamental en esta noción de acción comunicativa, ya que en él tienen lugar procesos de entendimiento donde los participantes, al relacionarse con el mundo, se presentan unos a otros con pretensiones de validez que pueden ser reconocidas y sometidas a crítica:

En este proceso de entendimiento los sujetos, al actuar comunicativamente, se mueven en el medio del lenguaje natural, se sirven de interpretaciones transmitidas culturalmente y hacen referencia simultáneamente a algo en el mundo objetivo, en el mundo social que comparten y cada uno a algo en su propio mundo subjetivo. (Habermas, 1987: 499-500)

En la acción comunicativa los sujetos interaccionan, no para imponer sus intereses, sino para hallar un entendimiento, y para ello exponen sus intereses, dialogan y llegan a un acuerdo a través de un diálogo no coaccionado. Dice Habermas:

Entendimiento significa comunicación enderezada a un acuerdo válido [...] Es precisamente esto lo que nos autoriza a abrigar la esperanza de obtener, a través de la clarificación de las propiedades formales de la interacción orientada al entendimiento, un concepto de racionalidad que exprese la relación que entre sí guardan los momentos de la razón separados de la modernidad, ya los rastreemos en las esferas culturales de valor, en las formas diferenciadas de argumentación o en la propia práctica comunicativa cotidiana, por distorsionada que ésta pueda ser. (Habermas, 1987: 500)

No obstante el esfuerzo rectificador de Habermas, su razón comunicativa pareciera no logra escapar del signo de dominio. Incluso “en este proyecto de razón universal e intersubjetiva existe el riesgo de que la razón quede reducida al dominio

de la razón/argumentación de los que tienen poder o capacidad –competencia- de hablar”, advierte Juan José Sánchez (2005: 36-37). El vuelco del concepto de razón no resuelve el problema anterior al diálogo, “cómo hacer llegar a la palabra a los que carecen de ella (o a los que se les ha arrebatado), a los incapaces de habla” (2005: 37). En ese sentido, mientras haya excluidos del diálogo, podría hablarse de consenso, pero no de razón. Además, y más importante, parte de un modelo con aspiraciones universales, es decir según esquemas que pretenden ser válidos y funcionar para cualquier situación y contexto, lo cual es precisamente uno de los principales cuestionamientos de la crítica postmoderna.

Surgida en el seno del campo del arte y de la acumulación de ciertas teorías críticas, la noción de postmodernidad<sup>59</sup> llegó, tal y como subraya Casullo (2004: 17), con un espíritu disruptivo frente a la razón ilustrada. Bien desde la derecha o bien desde la izquierda, pretendía construir un relato posterior a la Modernidad. Con su rechazo categórico o desmitificación del tiempo civilizatorio, incorporó una nueva fuerza crítica a la ‘racionalidad’ hegemónica, a su incierto ‘sujeto hacedor’ y a la ‘historia’ hecha. El debate modernidad / posmodernidad tomó especial vuelo a partir de la década 80, catalizando la sensación de fracaso y escepticismo, no sólo tras Mayo del 68 y diferentes revueltas estudiantiles y obreras, sino especialmente tras el triunfo del eje Thatcher – Reagan, que marcaría el asentamiento de democracias capitalistas en buena parte de Occidente, con tendencias cada vez más claras hacia la sociedad de consumo y el neoliberalismo expansivo. Si bien el debate modernidad versus posmodernidad resultaría inabarcable en estas páginas -además de ir en contra de lo que propone y defiende la visión postmoderna en su oposición a las definiciones totalizadoras y estables-, sí delinearemos los aspectos clave del enfoque postmoderno con el fin de incorporar sus aportes al análisis de los actuales tiempos de capitalismo tardío.

El argumento más categórico de las críticas postmodernas está en señalar el agotamiento y pérdida de legitimidad de aquellas narraciones modernas que operaron en términos de filosofías de la historia, es decir, de la

---

<sup>59</sup> Aquí nos referimos a Postmodernidad como modelo filosófico y cultural, como línea de reflexión filosófica y ética, y no –tanto- a postmodernismo, que definiría la estética y hechos artísticos que se corresponden con esa episteme y que sí abordaremos en el segundo capítulo sobre la narración volpiana.

concepción de *un devenir emancipador* de los hombres y de las sociedades, protagonismo del *sujeto* moderno como el lugar de la *enunciación racional de la verdad* y de la transparencia de los sentidos de la realidad, visión del derrotero humano contra un *progreso indeclinable hacia la libertad*, hacia la absoluta soberanía de los pueblos y la justa igualdad en la distribución de las riquezas. (Casullo, 2004: 21; el subrayado es nuestro)

En resumen, la crítica postmoderna se enfoca en la crisis del discurso progresista y emancipador, en el ethos moderno que centra la búsqueda de la libertad y autonomía a través de la razón. El responsable de tal crisis estaría en la misma racionalidad ilustrada, que, bajo un discurso emancipador, termina imponiéndose al hombre como instrumento de manipulación y dominación. Tras los grandes metarrelatos de la civilización occidental lo que se esconde es la ‘voluntad de poder’ (Nietzsche), por lo que es necesario romper con todas esas falsas visiones totalizantes y universalizadoras, con el ‘totalitarismo de la razón’<sup>60</sup> cuya dinámica quedó desvelada en Auschwitz y el terror estalinista (Wellmer, 1993). Según Casullo, algunas claves de interpretación de este proceso serían:

Un sujeto vaciado de potestades y fenecido como conciencia autónoma, un progreso tecnoindustrial que agudiza las diferencias materiales y la ‘oscuridad de los futuros’ y un saber científico que ya no puede dar cuenta de sus propias potencias para barbarizar y extinguir la historia. (2004: 22)

Es de destacar que tales interpretaciones apuntan a que el proyecto moderno no sólo no ha logrado concretar sus profecías, sino que, en gran parte “muestra sus resultantes en las antípodas de los textos de la razón fundadora”.

Aunque inicialmente surgido en el ámbito de la arquitectura, el término ‘postmodernidad’ adquirió tintes filosóficos a partir de pensadores como Lyotard y Rorty, y tomó especial impulso, en un debate no exento de polémicas, gracias a la expansión del postestructuralismo francés. No todos sus pensadores –Foucault, Lacan, Derrida, Lacan, Deleuze, Baudrillard, Kristeva- utilizaron la palabra postmoderno en sí, ni se autoidentificaron con la corriente postmoderna, pero

---

<sup>60</sup> Decía Wellmer que “incluso allí donde la confianza de la Ilustración ya se veía como ilusión piadosa —en el idealismo postkantiano alemán y en Marx—, se volvió a afirmar una vez más el «totalitarismo» de la razón en un nivel superior: a saber, en una dialéctica de la historia cuya racionalidad se desveló en el terror estalinista” (1993: 77).

contribuyeron a la creación de modelos de pensamiento necesarios para su surgimiento, especialmente a partir de la crisis postestructuralista del significado, canalizada por Foucault y Derrida. Posmodernidad (postmoderno) pasó a referir entonces no sólo un estilo estético, sino una condición socio cultural y económica y hasta una actitud política: la condición postmoderna. Veamos algunos aspectos clave del enfoque.

Jean-François Lyotard, considerado uno de los teóricos fundamentales de la postmodernidad junto con Baudrillard, sería el primero en utilizar el término ‘postmodernidad’<sup>61</sup> en el marco de la filosofía, centrándose precisamente en la concepción moderna del ‘saber’ y la ‘ciencia’, para fundamentar su hipótesis sobre la transición a una ‘condición postmoderna’, subrayando la caducidad de lo que denomina los ‘grandes discursos legitimadores’, en su libro *La condición postmoderna*<sup>62</sup> de 1979. Para Lyotard, la llegada de la posmodernidad estaba vinculada al surgimiento de una sociedad postindustrial, en gran parte la avizorada por Bell, en la cual el conocimiento se había convertido en la principal fuerza económica de producción, en un flujo que sobrepasaba a los Estados-nación, pero al mismo tiempo había perdido sus legitimaciones tradicionales. En su análisis objeta la aceptación de una concepción instrumental del saber en dos sentidos: primero, en cuanto a que el ‘saber científico’ no puede identificarse con todo el saber, ni con todo el conocimiento, sino que se trata de un “subconjunto de conocimientos” y de una clase de ‘discurso’<sup>63</sup>; y, segundo, respecto a la legitimación de ese discurso a través de metadisursos o metarrelatos.

---

<sup>61</sup> Tal como recuenta Perry Anderson (2000), Lyotard tomó directamente el término ‘postmodernidad’ de Ihab Hassan, quien lo aplicó para designar diferentes tendencias artísticas que habían o bien radicalizado o bien rechazado los rasgos dominantes de la modernidad, incluyendo artes visuales, música, tecnología y sensibilidad en general.

<sup>62</sup> Si bien *La condición postmoderna* fue publicada en 1979, aquí no referiremos esta primera edición, sino la edición consultada de 1986, para facilitar la ubicación de citas y referencias.

<sup>63</sup> Para Lyotard, el saber científico es “una clase de discurso” ya que, hasta el momento de su análisis, “desde hace cuarenta años las ciencias y las técnicas llamadas de punta se apoyan en el lenguaje: “la fonología y las teorías lingüísticas, los problemas de la comunicación y la cibernética, las álgebras modernas y la informática, los ordenadores y sus lenguajes, los problemas de traducción de los lenguajes y la búsqueda de compatibilidades entre lenguajes máquinas, los problemas de la memorización y los bancos de datos, la telemática y la puesta a punto de terminales «inteligentes», la paradojología”, enumera (Lyotard, 1986a: 14).

Para Lyotard, el conocimiento está formado por enunciados que expresan y describen objetos, y que pueden ser verdaderos o falsos (1986a: 44). La ciencia, por su parte, es un subconjunto de conocimientos constituido por enunciados denotativos<sup>64</sup>, que impone dos condiciones suplementarias para su aceptabilidad: que los objetos a los que se refieren sean accesibles de modo recurrente (observables), y que se pueda decidir si cada uno de esos enunciados pertenece o no al lenguaje considerado como pertinente por los expertos; es decir, deben poder ser aceptados como pertenecientes a un lenguaje científico por parte de los expertos. El ‘saber’, en cambio, no comprende únicamente enunciados denotativos, sino que se mezclan en él las ideas de saber-hacer, de saber-vivir, de saber oír, etc. De allí que para Lyotard el ‘saber’ excede la determinación y la aplicación del único criterio de ‘verdad’, y asimila otros criterios de eficiencia (cualificación técnica), de justicia y/o de dicha (sabiduría ética), de belleza sonora, cromática (sensibilidad auditiva, visual), etc., permitiendo emitir, no sólo buenos enunciados ‘denotativos’, sino también ‘prescriptivos’ y ‘valorativos’.

En este sentido, según Lyotard, el saber científico siempre ha estado en excedencia, competencia y conflicto con otro tipo de saber, el saber tradicional o consuetudinario que denomina ‘narrativo’<sup>65</sup> (1986a: 22). El saber científico se

---

<sup>64</sup> Inspirado en los primeros trabajos realizados por Ludwig Wittgenstein, en su análisis Lyotard coloca el acento en los ‘actos del habla’, distinguiendo tres tipos de enunciados: los ‘denotativos’, donde el destinatario se sitúa en la posición de sabio, el destinatario es colocado en posición de tener que dar o negar su asentimiento, mientras que el referente queda comprendido como algo que exige ser correctamente identificado y expresado; los ‘performativos’, caracterizados porque su efecto sobre el referente concuerda con su enunciación, por lo que el destinador debe estar dotado de la autoridad para pronunciar el enunciado, no siendo un tema de discusión o verificación por parte del destinatario; y, los ‘prescriptivos’, que pueden ser modulados en órdenes, mandamientos, instrucciones, recomendaciones, peticiones, etc., donde el destinador está situado en una posición de autoridad y espera del destinatario la efectividad de la acción referida.

<sup>65</sup> Según Lyotard, el saber tradicional o narrativo se distingue por cuatro características esenciales. Primero, los relatos populares narran los éxitos o fracasos del héroe, que legitiman las instituciones de la sociedad (función de los mitos) o representan modelos negativos o positivos de integración en las instituciones establecidas. Así, permiten definir los criterios de competencia de la sociedad y en consecuencia, valorar las actuaciones que se realizan. Segundo, acepta una pluralidad de juegos de lenguaje, siendo el relato un entretendido de enunciados denotativos, deónticos, interrogativos, valorativos, etc. Tercero, su narración obedece a reglas que fija la pragmática, de manera que los puestos narrativos (destinador, destinatario, héroe) se distribuyen homogéneamente y no son inamovibles. Los actos del habla no corresponden únicamente al locutor, sino también al interpelado, así como al tercero del que se ha hablado, de manera que “lo que se transmite con los relatos es el grupo de reglas pragmáticas que constituye el lazo social”. Y, cuarto, respeta un ritmo, “es la síntesis de un metro que hace latir el tiempo en periodos regulares y de un acento que modifica la longitud o la amplitud de algunos de ellos” (1986a: 46-48).

interroga la validez de los enunciados narrativos, calificando al saber narrativo como salvaje, primitivo, ignorante, etc., no obstante acude a este saber para legitimar su propia veracidad<sup>66</sup>. Según su análisis puede seguirse el rastro de lo narrativo en lo científico a través de los discursos de legitimación que constituyen las grandes filosofías antiguas, medievales y clásicas, a excepción de Aristóteles, que diferencia las reglas a las que hay que someter los enunciados que se declaran científicos (el *organon*) de la búsqueda de legitimidad en un discurso sobre el Ser (la Metafísica).

En la ciencia moderna esta legitimación se ve problematizada por dos componentes adicionales. “Primero, para responder a la pregunta: ¿cómo probar la prueba?, o, más generalmente: ¿quién decide las condiciones de lo verdadero?, se abandona la búsqueda metafísica de una prueba primera o de una autoridad trascendente” (Lyotard, 1986a: 60). Se reconoce así que las condiciones de lo verdadero, es decir, las reglas de juego de la ciencia son immanentes a ese juego y son delimitadas mediante el consenso de los expertos. Y, segundo, según Lyotard los mecanismos de legitimación de la ciencia están vinculados directamente con el asentamiento de las nuevas autoridades y la legitimación del poder. “Este recurso explícito al relato en la problemática del saber es concomitante a la emancipación de las burguesías con respecto a las autoridades tradicionales. El saber de los relatos retorna a Occidente para aportar una solución a la legitimación de las nuevas autoridades”, subraya Lyotard (1986a: 60). De esta manera, la legitimidad sociopolítica adquiere los nuevos rasgos científicos: la legitimidad se logra por el consenso (en este caso del pueblo), y su modo de normativización es la deliberación.

Siguiendo esta perspectiva, Lyotard plantea que la ciencia moderna mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimación o ‘filosofía’, un ‘metadiscurso’ o gran relato por medio del cual la verdad es valorada a partir de ciertas condiciones en las que los sujetos, a partir de un proceso de validez social, legitiman ese gran relato y construyen a partir de él<sup>67</sup>. Su planteamiento básico es que la ciencia moderna es

---

<sup>66</sup> “El discurso platónico que inaugura la ciencia no es científico, y eso aunque intente legitimarla. El saber científico no puede saber y hacer saber lo que es el verdadero saber sin recurrir al otro saber, el relato, que para él es el no-saber”, plantea Lyotard (1986a: 56).

<sup>67</sup> Es importante tener en cuenta que para Lyotard en el lazo social subyacen los ‘juegos del lenguaje’. “No pretendemos que toda relación social sea de este orden (...); sino que los juegos de lenguaje son, por una parte, el mínimo de relación exigido para que haya sociedad. (...) la cuestión del lazo social,

soportada a través de dos grandes versiones del relato de legitimación, una más política y otra más filosófica.

La primera es la ‘emancipatoria’ o ‘de libertades’, proveniente de la Revolución Francesa, que se corresponde con la idea ilustrada de que la ciencia y la educación pueden conseguir que el individuo se emancipe y libere de todo aquello que lo oprime. Es la historia de la humanidad como agente heroico de su propia liberación, mediante el avance del conocimiento. En esta versión la idea de ‘progreso’ toma connotaciones políticas, al tener por sujeto a la humanidad: el héroe del saber científico es el “pueblo”, que tiene derecho a la ciencia y le otorga legitimación, habilitando las reglas de juego a las que se somete. Explica Lyotard:

Este modo de interrogar la legitimidad socio-política se combina con la nueva actitud científica: el héroe es el pueblo, el signo de la legitimidad su consenso, su modo de normativización la deliberación. La idea de progreso [...] no representa más que el movimiento por el cual el saber se supone que se acumula, pero ese movimiento se extiende al nuevo sujeto socio-político. (1986a: 60)

Según su visión, este relato de las libertades se presenta “cada vez que el Estado toma directamente a su cargo la formación del «pueblo» bajo el nombre de nación y su encaminamiento por la vía del progreso” (Lyotard, 1986a: 64), estableciéndose una relación directa entre ‘ciencia’ y ‘moral’. Su órbita es la del concepto de ‘justicia’, por lo que acude especialmente a enunciados ‘prescriptivos’, tanto en la ciencia como en la vida en sociedad:

El pueblo está en debate consigo mismo acerca de lo que es justo e injusto de la misma manera que la comunidad de ilustrados sobre lo que es verdadero y falso; acumula las leyes civiles como acumula las leyes científicas; perfecciona las reglas de su consenso por disposiciones constitucionales cuando las revisa a la luz de sus conocimientos produciendo nuevos «paradigmas»”. (Lyotard, 1986a: 60)

La segunda versión del discurso legitimador es, según Lyotard, la del idealismo alemán, que identifica como ‘especulativa’ y ‘filosófica’. Según su análisis, el discurso ‘especulativo’ unifica los discursos referidos al criterio de verdad y a la

---

en tanto que cuestión, es un juego del lenguaje, el de la interrogación, que sitúa inmediatamente a aquél que la plantea, a aquél a quien se dirige, y al referente que interroga: esta cuestión ya es, pues, el lazo social”. (Lyotard, 1986a: 37-38).

práctica ética, social y política, soportando una relación diferente entre ciencia, Estado y sociedad. Lleva a cabo esta unificación al derivar todo de un principio original (modelo acorde con la actividad científica), al referir todo a un ideal (acorde con la práctica ética) y al reunir ese principio y este ideal en una única Idea o Espíritu. De esta manera se establece sobre la idea de “buscar la ciencia en cuanto a tal”, por un metaprincipio de realización del Espíritu. Es el cuento del ‘Espíritu’ como despliegue progresivo de la ‘verdad’.

En esta segunda versión, el sujeto del saber no es el pueblo, sino el ‘sujeto especulativo’ y el juego del lenguaje no es político-estatal, sino filosófico, encarnando, no a un estado, sino a un sistema, mediante un metarrelato racional. Afirma Lyotard:

No se justifica la investigación y la difusión de conocimientos por un principio de uso. No se piensa en absoluto que la ciencia deba servir a los intereses del Estado y/o de la sociedad civil [...]. El idealismo alemán recurre a un metaprincipio que funda el desarrollo, a la vez que del conocimiento, de la sociedad y del Estado en la realización de la «vida» de un Sujeto que Fichte llama «Vida divina» y Hegel «Vida del espíritu». Desde esta perspectiva, el saber encuentra en principio su legitimidad en sí mismo, y es él quien puede decir lo que es el Estado y lo que es la sociedad. (1986a: 67)

Su órbita sería la del concepto de ‘verdad’, por lo cual los enunciados ‘denotativos’ lo caracterizarían. Sin embargo, en el discurso especulativo se espera que tales enunciados no sólo sean verdaderos, sino justos. Para ello, dice Lyotard (1986a: 65-66), se invoca un Espíritu provisto de “una aspiración triplemente unitaria: «la de derivarlo todo de un principio original», a la que responde la actividad científica; «la de referirlo todo a un ideal», que gobierna la práctica ética; «la de reunir ese principio y este ideal en una única Idea», que asegura que la búsqueda de causas verdaderas en la ciencia no puede dejar de coincidir con la persecución de fines justos en la vida moral y política”. A partir de esta última síntesis se constituye el sujeto legítimo, en una filosofía sistémica y especulativa, que también busca unificar todo el conocimiento<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Sostiene Lyotard: “Esta filosofía debe restituir la unidad de los conocimientos dispersos en ciencias particulares en los laboratorios y en las enseñanzas pre-universitarias; sólo lo puede hacer en un juego



Según el análisis lyotardiano, estas dos versiones del discurso legitimador, los grandes relatos unificadores de carácter ideológico y teleológico de la Modernidad, entraron en crisis y perdieron credibilidad y vigencia. “Se puede ver en esa decadencia de los relatos un efecto del auge de técnicas y tecnologías a partir de la Segunda Guerra Mundial, que ha puesto el acento sobre los medios de la acción más que sobre sus fines; o bien el del redespigüe del capitalismo liberal avanzando tras su repliegue bajo la protección del keynesismo durante los años 1930-1960; auge que ha eliminado la alternativa comunista y que ha revalorizado el disfrute individual de bienes y servicios”, contextualiza Lyotard (1986a: 73). Para este filósofo el proyecto moderno no ha sido abandonado, sino que ha sido destruido, refutado en su aspiración emancipatoria, según se evidencia en hechos como los siguientes, que enumera y contrapone a los principios modernos:

-Todo lo real es racional, todo lo racional es real [recuerda a Hegel]: ‘Auschwitz’ refuta la doctrina especulativa. Cuando menos, este crimen, que es real, no es racional. -Todo lo proletario es comunista, todo lo comunista es proletario: ‘Berlín 1953, Budapest 1956, Checoslovaquia 1968, Polonia 1980’ [...] refutan la doctrina materialista histórica: los trabajadores se rebelan contra el Partido. -Todo lo democrático es por el pueblo y para el pueblo, e inversamente: las ‘crisis de 1911, 1929’ refutan la doctrina del liberalismo económico, y la ‘crisis de 1974-1979’ refuta las enmiendas poskeynesianas a esta doctrina. (Lyotard, 1987: 40)

El filósofo plantea que ambos relatos contenían en sí mismos el germen de su propia deslegitimación. El ‘emancipatorio’ por presentar problemas de competencia, pertinencia y autonomía. Caracterizado por “fundar la legitimidad de la ciencia, la verdad, sobre la autonomía de los interlocutores comprometidos en la práctica ética, social y política”, el discurso emancipador tenía el problema de fondo de que

entre un enunciado denotativo con valor cognitivo y un enunciado prescriptivo con valor práctico, la diferencia es de pertinencia y, por tanto, de competencia. Nada demuestra que, si un enunciado que describe lo que es una realidad es verdadero, el enunciado prescriptivo que tendrá necesariamente por efecto modificarla, sea justo. (1986a: 76)

---

de lenguaje que los enlaza unos a otros como momentos en el devenir del espíritu y, por tanto, en una narración o más bien en una metanarración racional. La Enciclopedia de Hegel (1817-27) tratará de satisfacer ese proyecto de totalización, ya presente en Fichte y en Schelling como idea del Sistema” (1986a: 66).

El especulativo, por su parte, al autolegitimarse incurre en la tautología, porque sus juegos de lenguaje sólo pueden ser verdaderos si y sólo si hacen referencia al mismo relato que los legitima:

El dispositivo especulativo en principio encubre una especie de equivocación con respecto al saber. Muestra que éste sólo merece su nombre en tanto se reitera (se «apoya», *hebt sich auf*) en la cita que hace de sus propios enunciados en el seno de un discurso de segunda clase (autonomía) que los legitima. (1986a: 74)

Es así como, según Lyotard, los viejos criterios de legitimación han caducado y las preguntas por ‘lo justo’ y ‘lo verdadero’ han devenido en un criterio ‘performativo’: ¿Para qué sirve? Y es la crisis de tales discursos lo que para el filósofo ha conducido a la ‘condición postmoderna’: “el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (Lyotard, 1986a: 9), y que se caracteriza por el descreimiento de cualquier relato unificador, único.

Su reflexión se centra entonces en cómo los aspectos políticos y de poder determinan las concepciones de verdad y validez relacionadas con la ciencia y el conocimiento. “Una ciencia que no ha encontrado su legitimidad no es una ciencia auténtica, desciende al rango más bajo, el de la ideología o el de instrumento del poder”, afirma Lyotard (1986a: 74). En la sociedad postindustrial, el saber científico se ha convertido en una clase más de discurso. Y el saber se produce para ser vendido, para ser intercambiado, convirtiéndose en una herramienta de poder en la lucha por el dominio de la información y el conocimiento. Gracias a la tecnificación de la demostración, en la que los costosos aparatos dirigidos por el capital o el Estado reducen la ‘verdad’ a la ‘performatividad’, la ciencia al servicio del poder halla su legitimación en la eficiencia. En ese sentido, el saber se identifica con el poder, en una unión de ciencia, ética y política. La legitimación de la ciencia, su valoración y aceptación dependen de y se ven vinculadas con la legitimación del que legisla, el que detenta el poder.

Más allá de la causa concreta del advenimiento de lo que llama Postmodernidad, Lyotard resalta especialmente el estado germinal de ésta en la propia Modernidad. Es la pretendida ‘homogeneidad’ de la Modernidad lo que ha dado paso

a la 'heterogeneidad' de la Postmodernidad, en un progresivo desarrollo de lo que bien podríamos vincular con el modelo perspectivista nietzscheano, y con los postulados de 'juegos de lenguaje', de Wittgenstein a Foucault. El análisis lyotardiano supone que la división de la 'razón' en cognitiva o teórica por un lado, y práctica o ética por el otro, embiste contra la legitimidad del discurso de ciencia, al demostrar que es un juego de lenguaje provisto de sus propias reglas pero sin ninguna propensión a reglamentar el juego práctico –es decir, ético o prescriptivo, ni tampoco el estético-, que sería uno más entre otros juegos o discursos. Así, la ciencia juega su propio juego y no puede legitimar a los demás juegos de lenguaje, como el de la prescripción, ni legitimarse a sí misma, como pretendía el discurso especulativo.

En ese sentido e inspirado en las propuestas de Wittgenstein, Lyotard (1986a: 77) asume que el propio lazo social es lingüístico, pero no hecho de una fibra única, sino como un entretejido de un número indefinido de juegos de lenguaje, cada cual con reglas diferentes –lo que tendrá importancia en los juegos narrativos de la novela volpiana, como veremos posteriormente. Nuevos lenguajes se han ido añadiendo a los antiguos, entre los que Lyotard menciona el simbolismo químico, la notación infinitesimal, los lenguajes-máquinas, las matrices de teoría de los juegos, las nuevas notaciones musicales, las notaciones lógicas no denotativas, el código genético, los grafos de las estructuras fonológicas, etc., para recalcar que con tal diseminación de juegos del lenguaje, parece disolverse también el sujeto social. En ese sentido, Lyotard destaca que

nadie habla todas esas lenguas, carecen de metalenguaje universal, el proyecto del sistema-sujeto es un fracaso, el de la emancipación no tiene nada que ver con la ciencia, se ha hundido en el positivismo de tal o tal otro conocimiento particular, los savants se han convertido en científicos, las tareas de investigación desmultiplicadas se convierten en tareas divididas en parcelas que nadie domina. (1986a: 77)

No obstante, frente a esta visión pesimista, el filósofo presenta la postmodernidad como la etapa de la cultura de la humanidad caracterizada por la caída en descrédito de los grandes relatos, en favor de unos criterios no unificadores, y aboga por una ciencia postmoderna, basada no en el consenso de los especialistas, sino en favor de unos criterios no homogéneos ni unificadores, como el performativo y el paralógico.

Inspirado por las implicaciones epistemológicas de los avances recientes de las ciencias naturales, Lyotard aboga por el paso de una antropología newtoniana a la pragmática de las partículas lingüísticas. Si nos abrimos a la multiplicidad de juegos del lenguaje que la cultura y el saber actual nos ofrecen, ya no hay principios únicos, ni criterios fijos y determinados, queda como salida la apertura a la discontinuidad, la búsqueda del disenso y la inestabilidad como lo verdaderamente humano. Si bien el consenso es, para Lyotard, un residuo de la nostalgia de emancipación, la narrativa como tal no desaparece sino que se vuelve miniaturizada y competitiva. A su juicio, la pequeña narrativa, el pequeño relato -y el fragmento- siguen siendo parte quintaesencial de la invención imaginativa.

Según Lyotard, la investigación científica se halla modificada en el presente por el enriquecimiento de las argumentaciones y la complicación de la administración de las pruebas. Los lenguajes de la ciencia están sometidos a la pragmática de formular sus propias reglas y pedir al destinatario que las acepte, construyendo de esta manera una axiomática que contiene la definición de los símbolos del lenguaje propuesto, y satisfaciendo las condiciones formales que corresponden a la lógica, como metalenguaje –consistencia, completitud sintáctica, decibilidad e independencia de axiomas. No obstante, Lyotard se apoya en el descubrimiento de Gödel de la existencia de una proposición en el sistema aritmético que no es ni demostrable ni refutable en dicho sistema –lo que significa que el sistema aritmético no cumple con la condición de completitud-, para mostrar que existen limitaciones internas a los formalismos.

Esas limitaciones significan que, para el lógico, la metalengua utilizada para describir un lenguaje artificial (axiomática) es la «lengua natural», o «lengua cotidiana»; esta lengua es universal, puesto que todas las demás lenguas se dejan traducir a ella; pero no es consistente con respecto a la negación: permite la formación de paradojas. (Lyotard, 1986a: 81)

La argumentación de un enunciado científico queda subordinada a las reglas que fijan los medios de la argumentación. Las jugadas realizadas se someten a un contrato fijado entre pares, lo que lleva a un cambio en la concepción de razón:

El principio de un metalenguaje universal es reemplazado por el de la pluralidad de sistemas formales y axiomáticos capaces de argumentar enunciados denotativos, esos

sistemas que están descritos en un metalenguaje universal, pero no consistente. Lo que pasaba por paradoja, o incluso por paralogismo, en el saber de la ciencia clásica y moderna, puede encontrar en uno de esos sistemas una fuerza de convicción nueva y obtener el asentimiento de la comunidad de expertos. (Lyotard, 1986a: 82)

Lyotard sostiene que la búsqueda de consenso y de unidad son intenciones pertenecientes al discurso moderno y aboga por una ciencia que busque la salida a la crisis provocada por el determinismo y la filosofía positivista de la eficiencia, a través del disenso, el localismo, la discontinuidad, la disgregación; en suma, la investigación inestable a través de la ‘paralogía’, que a diferencia de la ‘innovación’ –la jugada controlada para mejorar la eficiencia del sistema- se presenta como “una «jugada», de una importancia a menudo no apreciada sobre el terreno, hecha en la pragmática de los saberes”, que posibilita nuevas ideas, nuevos enunciados, y permite la aparición de metaprescriptivos, que son quienes prescriben las reglas de los juegos de lenguaje.

En ese sentido, el saber postmoderno es, para Lyotard, la investigación de inestabilidades legitimada en la ‘paralogía’. La pragmática de la ciencia postmoderna no residiría entonces en la búsqueda de lo performativo -no avanza gracias al positivismo de la eficiencia-, sino en la producción de lo paralogístico: en la microfísica, los fractales, los descubrimientos del caos, los conflictos de la información no completa, las paradojas, los indecibles, teorizando de “su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable, paradójica” (Lyotard, 1986a: 90). De allí que cambie el sentido de la palabra saber: “Produce, no lo conocido, sino lo desconocido. Y sugiere un modelo de legitimación que en absoluto es el de la mejor actuación, sino el de la diferencia comprendida como paralogía” (Lyotard, 1986a: 90). Según el filósofo todavía es posible hacer juicios de valor, incluso si no tenemos gran narrativa que nos otorgue seguridad, si funcionamos caso por caso, en una forma de pragmatismo que, decía, operaban en los escritos políticos y éticos de Aristóteles.

Tal como recalca Perry Anderson (2000: 40-41), *La condición postmoderna* marcó el discurso filosófico posmoderno y sigue siendo la obra más citada, no obstante sus limitaciones como obra aislada, dado que se enfocaba en el destino epistemológico de las ciencias naturales, de las cuales el propio Lyotard admitió luego que poseía conocimientos limitados. Si bien puso foco en un pluralismo

cognitivo fundado sobre la noción de unos juegos de lenguaje diferentes e inconmensurables -noción ya añeja en el mundo anglosajón, pero todavía novedosa en el francófono-, dejó ver equívocos como la incoherencia de la concepción original de Wittgenstein, exacerbada por la pretensión de Lyotard de que tales juegos fuesen a la vez autárquicos y agonísticos, como si pudiera haber conflicto entre lo que no tiene medida común. De allí que, no obstante su influencia, también se convirtió en inspiración de un relativismo simplón, como marca distintiva de la postmodernidad.

En obras posteriores Lyotard tuvo que abordar cómo este nuevo enfoque se traduciría a nivel político y estético, pese a que estos trabajos no tuvieron tanto alcance, y sus argumentaciones no estuvieron exentas de contradicciones o limitaciones. Perry Anderson (2000)<sup>69</sup> elabora un buen recuento de los aportes de Lyotard en cuanto al desarrollo de una política y un arte postmodernos, destacando también los problemas y contradicciones de su teorización, al no haber concordancia entre lo que proponía de la condición postmoderna como un estadio de desarrollo caracterizado por el fin de los metarrelatos, y las tendencias estéticas que se alejaban de sus propuestas -la posmodernidad artística no era una categoría periódica sino un principio perenne-, así como del desarrollo continuado del capitalismo, con el boom de Ronald Reagan y la triunfal contraofensiva ideológica de la derecha en los ochenta, que culminaría con el derrumbe del bloque soviético a finales de la década. “Lejos de haber desaparecido los grandes relatos, parecía que por primera vez en la historia el mundo estuviera cayendo bajo el domino del más grandioso de todos: un solo relato universal de libertad y prosperidad y de la victoria global del mercado” (Anderson, 2000: 48).

La principal referencia de lo posmoderno desde el postestructuralismo es Michel Foucault quien enfoca su análisis y crítica a la Modernidad en la relación existente entre el ‘saber’ y el ‘poder’. Aunque rechazaba las clasificaciones de postestructuralista o postmoderno que se aplicaron a su pensamiento –se identificaba más bien con una crítica histórica de la Modernidad, con base en Kant- Foucault centró sus análisis en la relación del poder, el conocimiento y el discurso. Más que una explicación exhaustiva y unidimensional del poder, Foucault buscaba estudiar la

---

<sup>69</sup> Nos referimos a su libro *Los orígenes de la posmodernidad*, publicado originalmente en 1988. Aquí citamos y referimos la edición del 2000, publicada por Anagrama.

relación entre el ‘sujeto’ y la ‘verdad’, por lo cual su objeto de análisis fueron las relaciones de poder, las relaciones entre el sujeto y los ‘juegos de verdad’.

En su análisis Foucault adoptó, al igual que Nietzsche, el método genealógico, con el propósito de desentrañar las condiciones que históricamente hicieron posible el surgimiento y aceptación de ciertos conceptos y discursos, a partir de los cuales comprendemos el presente; conceptos y discursos que, según su visión, hemos erigido en verdades, simplemente por haber olvidado ese origen casual y contingente. A continuación revisaremos algunos puntos clave de esta vinculación entre saber –y la ciencia-, discurso y poder, así como sus implicaciones en cuanto a la crisis de la Modernidad.

Para Foucault la relación entre poder y conocimiento está presente desde el proyecto mismo de Modernidad, ya que, según su visión, la producción de conocimiento es lo que permite al portador de dicho saber controlar al resto de la sociedad. Así, la reflexión foucaultiana del poder no gira entorno modelos legales ni institucionales; no centra su cuestionamiento en aquello que legitima el poder, sino en el funcionamiento mismo de las relaciones de poder. Lo importante es determinar cuáles son los mecanismos del poder, sus implicaciones, sus relaciones, los distintos dispositivos del poder que se utilizan en los distintos niveles de la sociedad. Y en ese sentido el ‘saber’ resulta uno de los mecanismos clave.

Según Foucault el ‘poder’ no es algo se posee, sino algo que se ejerce. No es una propiedad o algo que posee la clase dominante, sino una estrategia, algo que está en juego. Los efectos del poder no son atribuibles a la apropiación, a una posesión adquirida por privilegio y ejercido por una clase dominante, sino a ciertos dispositivos que le permiten funcionar. En este sentido, no debe entenderse como algo intrínseco al aparato del Estado, ni una mera sobreestructura, sino como un efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas. Sostiene Foucault que el “poder no está tan sólo en las instancias superiores de la censura, sino que penetra en un modo profundo, muy sutilmente, en toda la red de la sociedad” (1997: 7), y resume que

por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las

transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan a unas de otras; las estrategias, por último, que las tornen efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales. (Foucault, 1986: 112-113)

En ese sentido, a la crítica foucaultiana le interesa la ‘mecánica del poder’, estudiar lo que llama los ‘hogares moleculares’ del poder: “pienso en su forma capilar de existir, en el proceso por medio del cual el poder se mete en la misma piel de los individuos, invadiendo sus gestos, sus actitudes, sus discursos, sus experiencias, su vida cotidiana” (Foucault, 1978: 60). Para ello el autor de *Vigilar y castigar* analizó el poder, no desde su racionalidad interna, sino a través del antagonismo de estrategias; es decir, revisando las formas de resistencia y los intentos hechos para disociar estas relaciones.

Según su análisis, el poder no actúa solo a través de mecanismos de represión e ideología, que serían estrategias extremas de poder -que en modo alguno se limita o contenta con excluir e impedir, o hacer creer y ocultar-, sino que también produce: “Es preciso dejar de describir siempre los efectos del poder en términos negativos: ‘excluye’, ‘reprime’, ‘rehúsa’, ‘abstrae’, ‘encubre’, ‘oculta’, ‘censura’. En efecto, el poder produce, produce lo real, produce campos de objetos y rituales de verdad” (Foucault, 1976: 75). En sí mismo, sostiene, el ejercicio de poder no es violencia ni consentimiento. Es una estructura total de acciones traídas para alimentar posibles acciones. El poder incita, induce, seduce, hace más fácil o más difícil, y en el extremo, constriñe o prohíbe absolutamente. No obstante, es siempre un conjunto de acciones, sobre otras acciones, una forma de actuar sobre un sujeto o sujetos actuantes en virtud de sus actuaciones o de su capacidad de actuación.

Las sociedades europeas desde el siglo XVIII han desarrollado, según el autor, una dinámica de “disciplinamiento”, que no quiere decir que los individuos que forman parte de ellas se hayan vuelto cada vez más obedientes, sino que se ha dado – y buscado- un proceso de ajuste, cada vez más racional y económico, entre las actividades productivas, los recursos de comunicación y el papel de las relaciones de poder. Si bien Foucault distingue las relaciones de poder de las relaciones de



comunicación, para el autor no hay posibilidad de separar la idea de discurso de las relaciones de dominación. De hecho, el discurso es en sí mismo el principal productor de relaciones de poder y dominación. Para Foucault, no hay sociedad sin estas relaciones de dominación, y, por tanto, toda sociedad va a intentar controlar el discurso como mecanismo de poder. El discurso<sup>70</sup> resulta entonces esencial no como medio, sino como material de construcción. Para Foucault el discurso es un régimen de significación (produce significados), a partir del cual se puede establecer que una cosa es verdadera o falsa, que una cosa es visible y otra no visible, que un tipo de sujeto es normal o anormal. Según esta visión, su propósito central es la normalización, es decir, el control permanente de los individuos en función de ciertos criterios de normalidad.

Con la aproximación genealógica, Foucault intentó explicar cómo pudieron instalarse en la historia de las ideas los diferentes discursos. Con su ‘arqueología del saber’ buscó analizar la relación entre los grandes tipos de discursos que se pueden visualizar en una determinada cultura, y las condiciones históricas, económicas y políticas bajo las cuales se formaron. En *Las palabras y las cosas*, dedicado a la arqueología del saber de las ciencias humanas, Foucault analizó cómo la filosofía occidental que siguió el pensamiento de Platón insistió en ubicar paralelamente el saber y el poder<sup>71</sup>. Esta distancia favoreció a que se hablara del saber en términos ideales, pero a juicio del autor, también dio lugar

a otra curiosa y muy hipócrita división del trabajo entre los hombres de poder y los hombres del saber, dio lugar a este curioso personaje, el del sabio, el científico que debe renunciar a cualquier poder; renunciar a cualquier participación en la ciudad, para adquirir la verdad. Todo esto constituye la fábula que occidente se cuenta a sí

---

<sup>70</sup> Para Foucault el discurso como mecanismo de poder presenta tres propiedades fundamentales: 1. Discontinuidad, dado que es el resultado de un escenario de luchas específico y depende de los acontecimientos que se producen en relación con esas luchas. Es por esto que no existe un discurso inmutable –con relaciones de poder eternas–, sino que funciona por rupturas y recomposiciones. 2. Singularidad, por lo que debe estudiarse en sí mismo, según el régimen en el que esta sujeto y según el cual funciona. 3. Materialidad, dado que es preformativo, es decir, produce estados de cosas, no ofrece acuerdos posibles. Los efectos del discurso no se resisten a través del argumento, se resisten a través de una acción que los disloque; de otro discurso que luche contra ese, produciendo un efecto diferente.

<sup>71</sup> “Toda la filosofía de Occidente consiste en mostrar o en reinscribir el saber en una especie de esfera ideal, de tal forma que el saber nunca es alcanzado por las peripecias históricas del poder” (Foucault, 1999: 155).

mismo para enmascarar su sed, su gigantesco apetito de poder sirviéndose del saber. (Foucault, 1999: 155)

La ciencia o el científico no tendrían, según su análisis, el monopolio de la 'verdad'. De hecho, de acuerdo con Foucault, existen dos historias de verdad. La primera, más relacionada con la que se presenta en la historia de la ciencia, es considerada como una historia interna de la verdad, la historia de una verdad que se autocorrigue mediante sus propios mecanismos de regulación. La segunda existe en diferentes lugares donde se forma la verdad, es decir, en donde se establecen y definen un conjunto de reglas de juego, a partir de las cuales surgen determinadas formas de subjetividad, determinados tipos de saber y, en consecuencia, determinadas relaciones entre el hombre y la verdad<sup>72</sup>. Para el pensador francés resulta vital un escepticismo sistemático frente a los universales antropológicos. No existe una única forma de ser humano –su historiografía pone de relieve la contingencia de las distintas objetivaciones del ser humano, a través de unas prácticas y unas tecnología del yo-, ni la posibilidad de una Historia. Sólo es posible hacer historias parciales.

Siguiendo el sendero político de Nietzsche, para Foucault la verdad no es ajena a la cuestión del poder, sino que se produce en atención a múltiples relaciones y luchas de poder, permanentes en las instituciones y en el amplio ámbito de los saberes. En ese sentido, cada sociedad erige su propia política de verdad, cada sociedad construye los *rituales que le permiten aceptar la verdad y descartar lo que considera falso*. De ahí que la verdad esté en permanente interacción con el poder y que, en gran medida, el poder sea la capacidad que tiene un determinado sujeto de imponer su verdad, como la verdad para el otro. *El poder crea la verdad*, lo que existe es la verdad que el poder puede repetir hasta que un sujeto lo cree como su verdad. Tiene el poder de imponerla y sofocar otras verdades posibles. Utiliza todo

---

<sup>72</sup> Foucault aplicó este análisis específicamente en las prácticas jurídicas en la historia de Occidente, para demostrar cómo determinadas formas de verdad pueden ser definidas mediante la práctica penal. “Las prácticas judiciales, la forma a través de la cual se arbitran entre los hombres las faltas y las responsabilidades, el modo mediante el cual se concibió y definió en la historia de Occidente el medio por el que podían ser juzgados los hombres en función de los errores cometidos, la forma a través de la cual se impuso a determinados individuos la reparación de algunas de sus acciones y el castigo de otras, todas estas reglas o, si ustedes lo prefieren, todas estas prácticas regulares -pero prácticas también modificadas sin cesar a través de la historia-, constituyen a mi juicio una de las formas a través de las cuales nuestra sociedad definió tipos de subjetividad, formas de saber y, en consecuencia, relaciones entre el hombre y la verdad que merecen ser estudiadas” (Foucault, 2007: 15-16).

los recursos posibles para penetrar en la conciencia de los sujetos y sujetarlos. Ésa sería la meta del poder: sujetar la subjetividad del sujeto.

La verdad es de este mundo; se produce en él gracias a múltiples coacciones. Y detenta en él efectos regulados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su ‘política general’ de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo como se sancionan unos y otros; las técnicas y los procedimientos que están valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero. (Foucault, 1997: 11)

En los discursos y detrás de estos, ya actúa el poder, por lo que el análisis de Foucault va, no tras el simple discurso o discursos, sino tras las distintas formas de dominio del hombre sobre el hombre. No se presenta contra los ideales emancipatorios en sí, sino contra las tecnologías de dominio que pone en funcionamiento el proyecto moderno. Asimismo, su estudio de los mecanismos del poder y la insurrección de los saberes, no va en contra de los métodos contenidos o conceptos de una ciencia, sino en contra de los efectos o consecuencia de poder centralizadores que están vinculados al discurso científico. Para Foucault la ciencia moderna se ha transformado en uno de los sustratos ideológicos que legitima el status quo; a diferencia de Habermas -que supone la posibilidad de una ciencia reconstructiva y emancipadora-, para Foucault sólo es posible la acción deslegitimadora del historiador del pensamiento.

En este orden de ideas, Foucault realizó una distinción interesante entre la figura del ‘intelectual universal’ y lo que denominó el ‘intelectual específico’ (1999: 49). Al primero, de corte más clásico y vinculado con el intelectual ‘de izquierdas’, Foucault lo describió como alguien a quien se le reconocía el derecho de hablar en tanto que maestro de la verdad y de la justicia. Según explicaba, este intelectual se hacía escuchar o pretendía ser escuchado como la voz de lo universal, como el portador de un pensamiento abarcador de la sociedad en su conjunto<sup>73</sup>. “Ser

---

<sup>73</sup> Esta figura del intelectual universal retomaba una idea del marxismo. Dice Foucault: “del mismo modo que el proletariado, en razón de su posición histórica, es portador de lo universal (pero un portador inmediato, no reflexivo, poco consciente de sí mismo), el intelectual, en razón de su opción moral, teórica, política, quiere ser portador de esta universalidad, pero en su forma consciente y elaborada” (1999: 49).

intelectual era, en cierto modo, ser la conciencia de todos” (Foucault, 1999: 49). El intelectual universal provenía, según el autor, de la figura del jurista-notable del siglo XVIII, “el hombre de ley que oponía frente al poder, al despotismo, a los abusos, a la arrogancia de la riqueza, la universalidad de la justicia, la equidad de una ley ideal” (Foucault, 1999: 51), una figura que tenía su expresión más cabal en el escritor, portador de significación y valores en los que todos podían reconocerse.

No obstante, según Foucault, al intelectual ya no se le pide que desempeñe este papel. Los cambios de la sociedad llevaron a una nueva relación entre la teoría y la práctica, con la cual la reflexión se especifica y el intelectual se proyecta y observa desde una posición circunscrita a su orden de conocimiento. Afirma Foucault:

Los intelectuales se han habituado a trabajar ya no en lo «universal», en lo «ejemplar», en lo «justo-y-lo-verdadero-para-todos», sino en sectores específicos, en puntos precisos en los que los situaban sus condiciones de trabajo, o sus condiciones de vida (la vivienda, el hospital, el manicomio, el laboratorio, la universidad, las relaciones familiares o sexuales). (1999: 49)

Se trata del ‘intelectual específico’ que, de acuerdo con el autor, deriva de la figura del ‘científico experto’. Con una conciencia mucho más inmediata y concreta de las luchas, el intelectual específico se ha encontrado con problemas ‘no universales’ y diferentes a los que se encuentra el proletariado o las masas. No obstante, según Foucault, así ha podido acercarse más a la masa, dado que se trataba de luchas reales, materiales y cotidianas, que con frecuencia presentaban el mismo adversario que el proletariado, como las multinacionales, o el aparato judicial y policial.

Según la visión de Foucault, este intelectual específico se desarrolló a partir de la Segunda Guerra Mundial y rearticuló de alguna manera la relación con el poder, con una significación política diferente. El punto de inflexión pudo estar en la figura del físico, con Robert Oppenheimer como figura bisagra entre el intelectual universal y el específico. Resalta Foucault:

El físico atómico intervenía porque tenía una relación directa y localizada con la institución y con el saber científico; pero, dado que la amenaza atómica concernía a todo el género humano y al destino del mundo, su discurso podía ser al mismo tiempo el discurso de lo universal. (1999: 51)

Dado el alcance de su propuesta, el sabio atómico hizo funcionar su posición específica en el orden del saber y por primera vez -dice el autor- “el intelectual fue perseguido por el poder político no en función del discurso general que tenía, sino a causa del saber que era detentor” (Foucault, 1999: 51), es decir, por el saber específico que constituía un peligro político.

Para el autor de *Vigilar y castigar*, el intelectual específico está expuesto a algunos peligros, como atenerse a luchas coyunturales, a reivindicaciones sectoriales, o dejarse manipular por los partidos políticos o los aparatos sindicales. Corre el riesgo, sobre todo, “de no poder desarrollar estas luchas al carecer de una estrategia global y de apoyos exteriores” (Foucault, 1999: 53). No obstante, los resultados obtenidos en el terreno de la psiquiatría prueban, según su análisis, que estas luchas locales y específicas no conducen necesariamente al error o a un callejón sin salida. Y en ese sentido, Foucault reivindica<sup>74</sup> la función del intelectual específico en su relación con el poder y en su papel en el ‘combate por la verdad’<sup>75</sup>. Así sostiene:

Me parece que lo que es preciso ver en la actualidad en el intelectual no es tanto al «portador de valores universales», sino más bien a alguien que ocupa una posición específica –pero de una especificidad que está ligada a las funciones generales del dispositivo de verdad en una sociedad como la nuestra- [...]. Y en esta especificidad su posición puede tener una significación general, y el combate local o específico que lleva a cabo produce efectos, aplicaciones que no son simplemente profesionales o sectoriales, ya que opera o lucha al nivel general de este régimen de verdad. (Foucault, 1999: 54)

---

<sup>74</sup> Para Foucault estamos en un momento en que la función del intelectual específico debe ser reelaborada, pero no abandonada: “Sería peligroso no sólo descalificarlo en razón de su relación específica con un saber local, con el pretexto de que es un asunto de especialistas que no interesa a las masas [...] o de que sirve a los intereses del capital y del estado (lo cual es verdad, pero muestra al mismo tiempo el lugar estratégico que ocupa), o, aún más, de que vehicula una ideología cientista (lo cual no siempre es verdad y no tiene sin duda más que una importancia secundaria en relación con lo principal: los efectos propios de los discursos verdaderos)” (Foucault, 1999: 53).

<sup>75</sup> Según Foucault existe un combate ‘por la verdad’ o al menos ‘en torno a la verdad’, por lo que hay que pensar los problemas políticos de los intelectuales no en términos de ciencia/ideología, sino en términos de verdad/ poder. Con verdad no quiere decir “«el conjunto de cosas verdaderas que hay que descubrir o aceptar», sino el «conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder». Entiéndase asimismo que no se trata de un combate «a favor» de la verdad, sino en torno al estatuto de verdad y al papel económico-político que ésta juega” (Foucault, 1999: 54).

Para el historiador y filósofo lo importante es no desligar la verdad del poder, y en ese sentido el problema político del intelectual es saber si es posible constituir una nueva política de verdad. “El problema no es «cambiar la conciencia» de la gente [...], sino cambiar el régimen político, económico, institucional de producción de la verdad” (Foucault, 1999: 55).

Jacques Derrida, por su parte, también tomará la senda abierta por Nietzsche para afirmar que fuera del lenguaje no hay significado. Enmarcado más recientemente en la llamada *filosofía de la diferencia*, junto con Michel Foucault o Gilles Deleuze, sostiene que el discurso está separado del mundo, y resulta imposible explicar o adquirir conocimiento de ese mundo ya que solo existen textos sobre ese mundo. Su obra se caracteriza por una gran complejidad conceptual y terminológica por lo que no la podremos abordar aquí con detalle. No obstante sí realizaremos una aproximación introductoria a sus aportes en el debate de la crisis de la Modernidad.

Derrida denuncia la insuficiencia de la ‘razón’, lo que considera el sistema antitético del discurso metafísico logocéntrico, y denomina ‘metafísicas de presencia’ a los planteamientos fundacionales del lenguaje y del conocimiento, esos que pretenden dar al sujeto un acceso no mediado a la realidad. Allí se ubican las oposiciones binarias que rigen en Occidente -sujeto/objeto, apariencia/realidad, voz/escritura, etc.- y que construyen una jerarquía de valores a su juicio nada inocente. Se trata de una metafísica binaria que busca garantizar la verdad, pero que sirve para excluir y devaluar los términos inferiores de la oposición: realidad sobre apariencia, hablar sobre escribir, razón sobre naturaleza, hombre sobre mujer, etc. De allí extrae la necesidad de la ‘deconstrucción’, que consiste en desafiar esta metafísica. Como es sabido, el término ‘deconstrucción’ procede de una traducción y transformación del término heideggeriano de ‘*Destruktion*’. Derrida la consideró una traducción más pertinente que la clásica de ‘destrucción’, en la medida en que no se trata tanto de la reducción a la nada, sino de mostrar cómo esta metafísica se ha abatido; es decir, es una deconstrucción en tanto una operación de des-montaje analítico de “la estructura o la arquitectura tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o de la metafísica occidental” (Derrida, 1977: 23), pero sin que implicase una “reducción negativa” exagerada, o la mera “destrucción” de una lógica y su sustitución por otra.

Más que un método, la “deconstrucción” es una estrategia de lectura de textos (fundamentalmente filosóficos), una serie de operaciones textuales y estrategias heurísticas. Toda deconstrucción implica una nueva lectura dirigida de manera intencionada a buscar dentro de un texto todos los sentidos y posibilidades presentes y no seguidas por el texto mismo, es decir, todo lo que el “sentido propio” ha expulsado fuera de su unidad para poder constituirse como tal y que permanece en su fondo como posibilidad misma de toda deconstrucción. El propósito es ver la diferencia y la multiplicidad como condición de posibilidad de la unidad, y que esta última se constituye como tal en tanto que acto violento (segundo) sobre la diferencia originaria (primera), que Derrida denomina *différance* distinguiéndola así del concepto usual de diferencia (*différence*). De allí que para algunos la deconstrucción sea una nueva forma de metafísica, no ya basada en la presencia e inmediatez del ser a sí mismo, sino en la huella de su ausencia.

La deconstrucción considera el lenguaje como una fuerza independiente en movimiento constante, que no permite una estabilización del significado o una comunicación precisa. La *différance* es este flujo generado internamente. No hay ningún espacio independiente del lenguaje, ningún “ahí fuera” cuyo significado no dependa del lenguaje, del texto: “il n’y a pas de hors-texte” (Derrida, 1967: 227). Lo que se revela no son “verdades internas” cualesquiera, sino una proliferación infinita de significados posibles generados por la *différance*, el principio que caracteriza a la lengua.

En su desmontaje de la arquitectura de la metafísica occidental como determinación de la unidad del concepto, la deconstrucción conllevará siempre la búsqueda de momentos en los que la polivalencia y ambigüedad propia de todo lenguaje -incluido el filosófico- intente determinarse en la identidad del concepto filosófico, en tanto que “sentido propio” y primero, organizando toda la semántica y sintáctica lingüística. El lector o consumidor de textos deberá reelaborar y combinar los textos, en un proceso que, a modo de *collage*, se convierte en instrumento hermenéutico. Así, la estructura del significado consistirá en la combinación indefinida de deseos, los del autor y los del receptor del texto. La imagen de significado como centro se desvanece, dando paso al margen y la periferia

significativa; el significado estará en los márgenes del enunciado, no en el enunciado mismo.

Como hemos visto muy brevemente, a partir de Nietzsche y sobre todo del enfoque postmoderno, la crítica de la Modernidad se vuelve crítica de la razón, aunque como tal solo pudiera mostrarse autorrefencial, hablando frente y desde la razón. Derrida terminaría de dar el giro lingüístico, iniciado a partir de Wittgenstein y, desde otro lado, por Heidegger, con el que la filosofía postmoderna rechazaría lo metafísico: más que una realidad extralingüística, las palabras apelan -y necesitan- de otras palabras para lograr un significado. No obstante, la deconstrucción dejaría, de alguna manera, intacto el propio concepto cuya falta de fundamentos revela. Dado que considera insostenible la noción de una realidad independiente del lenguaje, no logra liberar -y liberarse- de la “casa-prisión del lenguaje”, que considera tan ineludible como inadecuada. El perspectivismo nietzscheano desarrollado por el postmodernismo conduciría así a un pluralismo irreductible de interpretación, con el peligro adicional de promover, según algunos teóricos, el relativismo, el conformismo y la inacción<sup>76</sup>. Deleuze y Guattari sostenían que toda explicación o interpretación totalizadora es una expresión de la noción nietzscheana del ‘deseo de poder’. Si la verdad y el conocimiento son imposibles de alcanzar ya que dependen de las diferentes correspondencias que se crean entre representaciones y sucesos, y nunca una perspectiva debe privilegiarse sobre otra, el dilema es entonces ¿bajo qué criterios operar, si no se admiten la verdad ni los fundamentos del conocimiento?

---

<sup>76</sup> Aunque no desarrollaremos aquí las críticas a la postura postmoderna, recordamos el balance hecho por Habermas acerca de lo que llamó ‘los jóvenes conservadores’, el cual delineamos anteriormente. Asimismo aprovechamos para esbozar una de las ideas de Terry Eagleton, respecto a que el giro lingüístico de la crítica posmoderna y el foco en el texto también puede cumplir la vieja función de la utopía, desarmándonos al confiscar las energías que antes dirigíamos a la acción política y a la lucha social: “Así, el culto del texto habrá de cumplir la ambivalente función de toda utopía: brindarnos una frágil imagen de libertad, que de otra manera no podríamos celebrar, pero confiscando algunas de las energías que hemos invertido en su realización efectiva [...]. Si ya no es posible transformar nuestros deseos políticos en acción, entonces podemos dirigirlos hacia el signo, purgándolo, por ejemplo, de sus impurezas políticas y canalizando en alguna campaña lingüística todas las energías encerradas que ya no pueden colaborar para terminar con una guerra imperialista o con derrocar a la Casa Blanca. Pero el lenguaje, como cualquier otra cosa, puede también convertirse en un fetiche –tanto en el sentido marxista de estar deificado, investido de un poder demasiado numinoso, o en el sentido freudiano de estar en lugar de algo ahora elusivamente ausente-. Negar que haya una distinción significativa entre discurso y realidad, entre practicar el genocidio y hablar de él, es, entre otras cosas, una racionalización de su condición. Ya sea que se proyecte el lenguaje en la realidad material o la realidad material en el lenguaje, el resultado es confirmar que no hay nada tan importante como hablar” (Eagleton, 1997: 40).



## 2.4. Crítica y quiebre, un último recuento

Resultaría dificultoso y contradictorio con los propios planteamientos postmodernos llegar a una única respuesta, así como a una caracterización de postmodernidad y postmodernismo<sup>77</sup>. Para empezar sería necesario diferenciar y sincronizar los argumentos de quienes consideran que las sociedades occidentales del capitalismo avanzado han sufrido cambios fundamentales en su organización, lo que ha marcado el paso de la Modernidad a la Postmodernidad; y los que consideran que se trata de cambios en las artes y la cultura de estas sociedades, desde una fase distintivamente moderna, a otra fase distintivamente postmoderna. O no.

De acuerdo con el balance de Steven Connor, a principios de la década de los 90, luego de la síntesis realizada por Fredric Jameson (1984) -referencia clave para las posteriores presentaciones y antologías de literatura postmoderna- el concepto de postmodernismo dejó de utilizarse tanto en el análisis particular de algún objeto o área cultural, para adoptarse como una suerte de horizonte o hipótesis general. Tomó cuerpo evocando conexiones “horizontales” entre diferentes postmodernismos, en lugar de diagnósticos “verticales” de postmodernismos específicos. Ya para mediados de la década de los 90, comenta Connor (2004), el que hubiera un estado o proceso que pudiera llamarse Postmodernidad –él utiliza la palabra *postmodernism*, pero para designar un estado o proceso social- que era lo que se discutía inicialmente y lo que establecían teóricos como Lyotard, comenzó a evaporarse, dado que el mero hecho de que hubiera un discurso al respecto era prueba suficiente de la existencia del postmodernismo, pero como una expresión, no como una realidad. El ‘postmodernismo’ se convirtió entonces en el nombre para la actividad de escribir sobre postmodernismo, un género de escritura teórica. En ese sentido, alerta Connor:

In this decade, “postmodernism” slowly but inexorably ceased to be a condition of things in the world, whether the world of art, culture, economics, politics, religion, or

---

<sup>77</sup> En la introducción del *Cambridge Companion to Postmodernism*, Steven Connor destacaba las dificultades de llegar a una definición de Postmodernismo, aún tras más de tres décadas de debate, debido a su origen –y el trasfondo de su denominación “post”, es decir, después de algo-, la utilización dispar del término y su gran capacidad de renovación, incluso en el medio de las llamas de su supuesto fin. Connor identificaba, no obstante, cuatro etapas: acumulación, síntesis, autonomía, disipación (2004: 1).

war, and became a philosophical disposition, an all-too-easily recognizable (and increasingly dismissable) style of thought and talk. By this time, “postmodernism” had also entered the popular lexicon to signify a loose, sometimes dangerously loose, relativism. (2004: 5)

Nuestro objetivo, sin embargo, no es detallar aquí el desarrollo del enfoque postmoderno, y sus posteriores refutaciones, críticas<sup>78</sup>, rectificaciones o defensas, sino aprovechar los aportes hechos al debate de la crisis de la Modernidad. En ese sentido, podemos resaltar como características constantes de la visión postmoderna y planteamientos clave respecto al análisis sobre la Modernidad: la deslegitimación masiva de códigos y convenciones, de los grandes discursos o metarrelatos (Lyotard); la denuncia de que todo conocimiento está histórica y lingüísticamente mediado, (Foucault, Derrida); la problematización de formas modernas de racionalidad como reductivas y opresoras; la apertura a la pluralidad de discursos y multiplicación de juegos de lenguaje (Lyotard, Foucault); la negación de la causalidad y los discursos totalizadores y centralizadores -que eclipsan la individualidad y la índole diferencial y plural de lo social-, a favor de lo heterogéneo, lo múltiple, lo fragmentario y lo diferente (Lyotard, Deleuze, Guattari); el abandono del sujeto racional y unificado de la modernidad en favor de un sujeto fragmentado, social y lingüísticamente descentrado; el cuestionamiento al determinismo newtoniano -previsibilidad, causalidad y predeterminación-, el dualismo cartesiano y la epistemología representacionista, a favor del caos, la casualidad, la indeterminación, la ambigüedad y la probabilidad.

La teoría postmodernista supone, en síntesis, que los cambios que han tenido lugar en la economía, la política y la vida social, pueden ser caracterizados por dos palabras: deslegitimación y diferenciación. Así lo resume Connor:

---

<sup>78</sup> Habermas, por ejemplo, se lamenta del ambiente anti-ilustración que se ha generalizado a partir de la Segunda Guerra Mundial. A través de Nietzsche, plantea Habermas, el pensamiento posmoderno se halla inundado de un rechazo de las ideas de universalidad, racionalidad, verdad y progreso propio de la modernidad, lo que convierte al "pos" en un "anti" modernismo. Asimismo, Terry Eagleton, en *Las ilusiones del posmodernismo*, alerta acerca la derrota política que implica el postmodernismo: “De donde sea que provenga el postmodernismo –la sociedad “postindustrial”, el descrédito terminal de la modernidad, el recrudescimiento de la vanguardia, la comodidad de la cultura, la emergencia de nuevas y vitales fuerzas políticas, el colapso de ciertas ideologías clásicas sobre la sociedad y el sujeto- es también, y de manera central, el resultado final de una derrota política que lo llevó al olvido, o con la cual nunca ha dejado de boxear en la sombra” (1997: 44).

Authority and legitimacy were no longer so powerfully concentrated in the centers they had previously occupied; and the differentiations – for example, those between what had been called “centers” and “margins,” but also between classes, regions, and cultural levels (high culture and low culture) – were being eroded or complicated. Centrist or absolutist notions of the state, nourished by the idea of the uniform movement of history towards a single outcome, were beginning to weaken. It was no longer clear who had the authority to speak on behalf of history. The rise of an economy driven from its peripheries by patterns of consumption rather than from its center by the needs of production generated much more volatile and unstable economic conditions. These erosions of authority were accompanied by a breakdown of the hitherto unbridgeable distinctions between centers and peripheries, between classes and countries. (Connor, 2004: 3)

Así, en el planteamiento postmoderno se evidencia la declinación de las concepciones de la verdad estable, centralizada y objetiva de ser en tanto ideal del mundo, siguiendo otro escalón -quizá el más audible- del proceso secularizador de la modernidad, y dirigiéndose, paradójicamente, hacia lo otro de la razón. El debate modernidad-posmodernidad, resume Casullo, sería un último reordenamiento de la biblioteca crítica moderna marcada por hitos como Nietzsche, las vanguardias, Freud, Marx, Heidegger, la escuela de Frankfurt, la deconstrucción y la revolución frustrada. Constituiría, pues, el

pasaje de una escritura de la conciencia al lenguaje, del orden de las representaciones a los actos enunciativos, de una racionalidad unificante y reintegradora en lo teórico político, a una radicalmente diferenciadora, a-emancipadora, y un desdibujamiento de la línea entre razón y su otros. (Casullo, 2005: 15-16)

Recapitulando muy resumidamente el desarrollo del concepto de ‘razón’ - clave en este proceso y esencial para el análisis de la obra de Volpi- tendríamos inicialmente una *razón emancipadora* que, según el Proyecto Ilustrado, permitiría al hombre llegar al conocimiento, para con él emanciparse de fuerzas externas - celestiales o terrenas-, controlar la naturaleza y organizar racionalmente las fuerzas económicas, políticas y sociales, logrando -según las versiones más positivas y positivistas-, no sólo el progreso, la libertad y la igualdad, sino también, la autoconstitución, la realización humana y la felicidad. (Ver Apéndice 1, diagrama resumen: La Modernidad como proceso emancipador según la vertiente burguesa).

Tras varias revisiones, crisis en diferentes ámbitos llevaron a cuestionamientos más radicales del proyecto, llegando, tras la Segunda Guerra Mundial, al concepto de ‘razón instrumental’ (Weber, Habermas, Horkheimer y Adorno), donde los ámbitos de la razón sustantiva -ciencia, moralidad y arte- se separan, dando paso a una *racionalidad formal* con arreglo a fines, burocrática y reificadora (Horkheimer y Adorno), que impone las reglas de cálculo y la previsibilidad en todas las instancias de la vida, aprisionando al hombre, en un individualismo competitivo y hedonista (Bell). La *razón ilustrada* deviene en mito (Horkheimer y Adorno), porque el crecimiento de la razón instrumental no conduce a una realización concreta de la libertad universal, sino a la creación de una “jaula de hierro” de racionalidad burocrática de la cual nadie puede escapar. Se cuestiona entonces la posibilidad de conocer (Nietzsche), porque o no hay verdad o no es posible llegar a ella, sino solo a la apariencia y el simulacro (Baudrillard). El conocimiento y la ciencia en particular se ven cuestionados en su legitimación, como mera convención entre pares (Lyotard, Rorty) o acuerdos entre los especialistas de cada área, que a su vez se vinculan con el poder (Foucault). El ‘gran relato’ de la razón emancipadora cae deslegitimado (Lyotard), y con la muerte de las grandes narrativas se anuncia el nacimiento de las narrativas locales y contingentes, la reivindicación de la diversidad y la heterogeneidad. Así, Casullo sostiene:

El argumentar postmoderno puede definirse entonces como última *ratio* comprensiva por la cual adquiere fisionomía un tiempo post-nietzscheano ya acumulado, bifurcado, pero sobre todo también bastante admitido y consumado –también pasado- para el necesario ejercicio hoy de descentramientos teóricos en espacios estéticos, filosóficos, analítico –políticos, crítico- culturales, psicoanalíticos ensayísticos, historiográficos, semióticos y narrativos de un inmenso y gran resto cognitivo que le queda al dilema discurso-mundo. (Casullo, 2004: 15)

Es claro que dicho argumentar también tendrá su impacto en el desarrollo de la literatura, y en la obra de Volpi en particular, como analizaremos en los próximos capítulos.

## **Capítulo II**

### **El *Crack* en la Modernidad y la narración volpiana**



# 1. El Grupo del Crack

## 1.1. Génesis, manifiesto y características

El término *Crack* aparece formalmente en la escena literaria mexicana con la presentación en agosto de 1996 de *El Manifiesto del Crack*, un texto que acompañaba y relacionaba -por voluntad formal y expresa de sus autores- a cinco novelas de tema apocalíptico: *Memoria de los días* de Pedro Angel Palou, *Las Rémoras* de Eloy Urroz, *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda, *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla y *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi.

Publicado un año después en una pequeña revista hoy desaparecida, *Descritura*<sup>79</sup>, el manifiesto tuvo inicialmente limitado impacto, aunque no exento de polémicas. “Casi unánimemente la crítica mexicana concibió la propuesta como un móvil publicitario que, aunado al desmedido egocentrismo de los jóvenes autores, había dado lugar a una actitud literaria impropia”, resume Tomás Regalado (2006: 227). Más allá de las controversias iniciales<sup>80</sup>, circunscritas sobre todo al campo literario mexicano y que poco aportan a nuestra discusión -al tratarse mayormente de

---

<sup>79</sup> Años después la revista *Lateral* recuperaría *El Manifiesto del Crack* en su número 70 (octubre de 2000), para finalmente incluirse en el libro *Crack. Instrucciones de uso*, editado por Random House Mandadori en 2004. Aquí tomamos este último volumen como principal referencia, en la edición de DeBolsillo, 2006.

<sup>80</sup> Un resumen de las controversias surgidas a partir de la presentación del *Manifiesto del Crack* puede leerse en “Trescientas sesenta y cinco formas de hacer *Crack*. Bibliografía comentada”, de Tomás Regalado, en *Crack Instrucciones de uso* (2006). Allí destaca entre las excepciones que sí se enfocaron en el análisis literario, la nota de Gerardo Laveaga “El ‘*Crack*’: una corriente en busca de identidad” (*Novedades*, 20-8-1996), que por primera vez señalaba la dificultad de englobar teóricamente bajo unos mismo principios la disparidad de sus planteamientos.

reclamos de tono personal<sup>81</sup>, más que de análisis literario y reflexión estética- el escrito retomó vigencia e importancia internacional tres años después, cuando en 1999 la novela *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi gana el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral. En la contraportada de la primera edición (1999), Guillermo Cabrera Infante, uno de los jurados, calificó entonces la novela como:

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

Según cuenta su compañero del *Crack* Chávez Castañeda (2006: 148), Jorge Volpi reacciona ante el premio, los halagos y la inusitada atención, con una declaración de pertenencia: “Es una novela Crack”. Meses después Ignacio Padilla gana el premio Primavera Espasa Calpe con *Amphitryon*, y ambas novelas comienzan a ser traducidas a varios idiomas. Ya para el 2000, la palabra ‘Crack’ se había extendido desde España y Europa al resto del mundo, y de vuelta a México.

Cuando ambas obras alcanzan resonancia internacional es cuando se expanden las reseñas y entrevistas en los medios, que en cierto sentido parecían más enfocadas en el *Crack* mismo, que en las propias novelas. Mientras, también en la academia comienzan a desarrollarse ensayos, estudios y análisis críticos sobre los autores, sus obras y su pertenencia al autodenominado *Grupo del Crack*, en un intento de demarcar, evaluar y ubicar su propuesta en el contexto de la narrativa actual. Regalado advierte al respecto:

Amistad literaria o forma de escribir novelas, juego fascinante o enigma teórico, categoría académica o broma imperdonable, el *Crack* ha crecido independientemente, libre del control de quienes lo inventaron, hasta convertirse, junto a «Posboom»,

---

<sup>81</sup> Chávez Castañeda describe así la “sintomatología del medio literario” respecto al *Crack*: “Por un lado, las críticas ignoraban las obras y se enjuiciaron nombres, voces, actitudes; es decir, la parte episódica y, por lo mismo, prescindible, de cualquier «movimiento», «fenómeno», «síntoma», literario. Por otro lado, el aglutinamiento resultante de escritores, hasta entonces aislados en sus procesos, sus propuestas y sus equívocos, exhibió que el hecho «imperdonable» estaba siendo la agrupación visible, nombrada”, (Chávez Castañeda, 2006: 143).



«Posmodernismo» o «McOndo» en un desafío crítico para el análisis terminológico de la nueva narrativa. (2006: 225)

Los análisis se detuvieron, en primer lugar, en si se trataba de un grupo, una tendencia, un movimiento o una generación; o también, una treta de marketing, una broma egocéntrica, o simple soberbia por parte de jóvenes que querían abrirse paso en el campo literario. El componente de marketing no puede negarse tomando en cuenta que las novelas se lanzaron de manera conjunta, arropándolas con la llamativa faja paratextual “Novela del *Crack*”, en una suerte de “presentación en sociedad” organizada por la editorial Nueva Imagen, recreada como sello del Grupo Patria Cultural. No obstante, ¿puede hablarse de un planteamiento estético particular, consistente y común a todos los que participaron? En principio, al darse a conocer como grupo a través de un manifiesto, los autores sentaron posición y realizaron, si no una propuesta estética integral, al menos una demarcación de fronteras ‘poetológicas’ que bien vale la pena analizar.

Remontándonos a sus orígenes, el *Crack* se presentó formal y específicamente como un ‘grupo literario’, no como ‘generación’, título utilizado posteriormente por algunos medios y crítica, pero que resulta conceptualmente problemático y poco aplicable a este contexto, como veremos posteriormente. No obstante, tampoco tiene sentido soslayar las coincidencias etarias. El *Grupo del Crack* surgió, en efecto, conformado por escritores mexicanos nacidos en la década de los 60: Jorge Volpi (1968), Ignacio Padilla (1968), Pedro Ángel Palou (1966), Eloy Urroz (1966) y Ricardo Chávez Castañeda (1961). A ellos se integraron por afinidad, aunque no formaron parte del manifiesto originario, Alejandro Estivill (1965) y, posteriormente, Vicente Herrasti<sup>82</sup> (1967).

Como un antecedente del *Grupo del Crack* como tal –ya que fue publicada antes del *Manifiesto*- se suele mencionar la novela corta *Variaciones sobre un tema de Faulkner*<sup>83</sup>, escrita a ocho manos entre 1988 y 1989, por Volpi, Urroz, Padilla y Estivill, a partir de un primer texto entregado por Urroz. “Nos hizo dibujos como los

---

<sup>82</sup> Vicente Herrasti se consideró parte del *Grupo del Crack* a partir de su participación en Liber 2000, la feria del libro de Barcelona donde fue presentado como parte del Grupo.

<sup>83</sup> El texto ganó el Premio San Luis de Potosí en 1999 y fue publicado por primera vez en *Crack. Instrucciones de Uso*.

del manual de conexión de un complejo *home theater* para que «captáramos» lo que en su momento quería constituirse en una «estructura propia de Derrida», confiesa Estivill (2006: 131). También se considera como antecedente *Tres Bosquejos del mal*, una antología de tres relatos que compartían la temática del mal y cierta voluntad de riesgo y experimentación: “Las plegarias del cuerpo” de Urroz, “Imposibilidad de los cuerpos” de Padilla y “Días de ira” de Volpi.

A la hora de establecer definiciones, estos autores se refieren en primer lugar en términos de “grupo literario” o “amistad literaria”<sup>84</sup> (Volpi, 2006a: 175), pero también de “una forma de hacer novelas” (Urroz, 2006: 150), de una “actitud” (Padilla, en Chávez Castañeda *et al* 2006b: 215) o de unos “puntos de vista” compartidos sobre cómo abordarlas (Volpi, 2006a: 182). Es decir, de una “manera de entender la literatura [...] y una forma de comportarse en el medio literario” (Volpi, 2006a: 175). Así, la unidad del grupo se presenta sobre todo en lo formal, más que en lo generacional –no ha surgido en torno a una crisis histórica que los aglutine- y, para el caso específico de las novelas que acompañaron el manifiesto, también en lo temático.

Es de suponerse que tal unidad formal quede expresada en los preceptos de su manifiesto ‘fundacional’. Del manifiesto como género se espera una toma de posición con respecto a ciertos hechos e ideas relativas al arte y al hacer literatura; una declaración de ciertos preceptos compartidos, que buscan legitimidad y reivindicación. No obstante, el *Manifiesto del Crack* con el que estos autores dieron a conocer formalmente su empatía y afinidad literaria, no presenta principios o parámetros únicos, como tampoco siguió exactamente los formatos típicos de este tipo de textos. Sí puede considerarse un manifiesto en el sentido de que da a conocer algo, pero no es tan claro en el afán de ruptura y búsqueda de una nueva estética; en

---

<sup>84</sup> En el texto “Código de procedimientos literarios del *Crack*”, en *Crack. Instrucciones de uso* (2006a: 175-176), Volpi ensaya desde la ironía diferentes definiciones, “que no se excluyen de manera necesaria”: 1. El *Crack* es un “grupo literario formado por Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi; 2. Es el “conjunto de libros publicados a partir de 1995 por los escritores anteriormente citados; o, 3. “el conjunto de todos los libros publicados por estos autores; 4. Una “entelequia en la que sólo creen los susodichos, más algún crítico despistado”; 5. Es una “manera de entender la literatura –la latinoamericana y mexicana en particular- y una forma de comportarse en el medio literario”; 6. Es la “manera de darle nombre a una amistad literaria que se preocupa tanto de lo literario como de lo amistoso”.

la intención de reposicionamiento frente al mundo, que tan evidente es al leer los textos similares publicados por las vanguardias, por ejemplo.

Para subrayar el anacronismo de la utilización del manifiesto, y su intención de subvertir el recurso, parodiándolo, Volpi comenta que

La sola idea de que alguien fuese capaz de publicar un manifiesto literario en 1996 debió alertar a los críticos sobre el carácter a la vez paródico y provocador del asunto, pero como suele suceder en México, casi todos prefirieron tomarlo como un asunto de Estado, es decir, sin la menor distancia crítica ni sentido de humor. (2006a: 177)

En lugar de presentarse como una propuesta integral, el *Manifiesto del Crack* consta de cinco partes autónomas, firmadas cada una por separado: I. “La Feria del *Crack* (una guía)”, por Pedro Ángel Palou; II. “Genealogía del *Crack*”, por Eloy Urroz; III. “Septenario de bolsillo” de Ignacio Padilla; IV. “Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del *Crack*”, por Ricardo Chávez Castañeda; y, V. “¿Dónde quedó el fin de mundo?”, por Jorge Volpi. Ante la dispersión, en el texto inicial Palou aclara: “No hay, por ende, un tipo de novela del *Crack*, sino muchos; no hay un profeta, sino muchos” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 211).

Cada autor comenta en su apartado las similitudes entre las novelas expuestas y postula los rasgos que debían caracterizar las novelas del *Crack*. No obstante, el texto no se presenta con un discurso único e integral, que evidencie la certidumbre de haber conseguido un ‘camino correcto’ y proponga entonces una ‘nueva forma’ de escribir novelas, sino que ofrece múltiples voces e ideas. “Por eso aquí también está de más buscar definiciones contundentes, teorías. Acaso sólo aparecerán algunos «ismos» extraños que tienen más de juego que de manifiesto” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 215).

Asumimos al *Crack* como ‘grupo’ suscribiendo también el criterio de Emir Rodríguez Monegal al analizar lo que llamó la *nueva novela latinoamericana*, quien afirma que es preferible “hablar de grupos más que de generaciones” (1969), dado que en realidad los autores de América Latina pertenecen a varias generaciones que conviven en un mismo espacio y tiempo<sup>85</sup>, trasvasándose experiencias y técnicas, y

---

<sup>85</sup> En el ensayo “La nueva novela latinoamericana”, original de 1968, Rodríguez Monegal indica el año 1940 como fecha referencial y simbólica del surgimiento de esta nueva novela, pero resalta que para

que, además, no presentan una cosmovisión estética uniforme que permita definirlos generacionalmente. Así dice: “si hablo de generaciones que se entienda que no ocupan compartimientos estancos y que muchos de los más originales creadores de la nueva novela latinoamericana escapan más que pertenecen a su generación respectiva” (Rodríguez Monegal, 1969: 21). Enfocándonos en el *Crack*, Tomás Regalado, uno de sus principales estudiosos, advierte específicamente que no puede interpretarse en términos generacionales:

el crack no es una generación: a pesar de la coincidencia cronológica en el nacimiento de sus autores, la formación académica similar, y el vínculo de amistad que los ha mantenido unidos, no ha crecido en torno a una crisis histórica que los aglutine y [...] tampoco sigue una cosmovisión estética uniforme que permita definirlos generacionalmente. (2009: 161)

No obstante lo variopinto de sus conceptos y estilos, entre las diferentes propuestas narrativas del *Crack* pueden sin embargo observarse algunos lineamientos comunes –y que son susceptibles de aplicarse en la obra de Volpi– que aquí trataremos de resumir. Intentaremos así poner en perspectiva y relativizar las pretensiones del *Crack* y su *Manifiesto*.

Como punto de partida para su presentación estos autores retoman las propuestas de Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988), buscando ‘actualizarlas’ bajo una posición un tanto más escéptica, y con variantes de acuerdo con las perspectivas de cada autor. Aunque puede notarse que las reflexiones de Calvino atraviesan el manifiesto, se enumeran y exponen específicamente en el primer apartado “La feria del *Crack* (una guía)” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 207-211), presentándolas como los “retos” que se plantean a las novelas *Crack*, “cuando la literatura y sobre todo la narrativa ven desplazado a su lector potencial por las tecnologías del entretenimiento”. Aquí lo resumimos como marco introductorio, ya

---

ese momento en realidad existe una “coexistencia en un mismo espacio literario de por lo menos cuatro generaciones de narradores: cuatro generaciones que sería fácil separar y aislar en compartimientos estancos pero que en el proceso real de la creación literaria aparecen repartiéndose un mismo mundo, diputándose fragmentos succulentos de la misma realidad, explorando avenidas inéditas del lenguaje, o trasvasándose experiencias, técnicas, secretos del oficio [...]. Se intercomunican más de lo que se piensa, influyen muchas veces unas sobre otras, remontando la corriente del tiempo” (1969: 20). Consideramos que esta tendencia se mantiene y hasta se ha acentuado, por lo que resultaría confuso y poco idóneo hablar de generaciones en la actual narrativa de América Latina.

que la posición de los escritores se amplía y detalla mejor en los siguientes apartados del manifiesto.

1. *levedad*, definida en este punto como una “extraña ligereza” o a una “aparente sencillez”, con la cual “la más ácida crítica” se encuentra supeditada “a un ligero fresco humor”, no exento de sarcasmos.
2. *rapidez*, impuesta por “la implosión de la información” se suscribe, aunque toma una connotación un tanto más negativa: “hoy las tragedias de la guerra de Sarajevo ni impactan ni conmueven: informan”.
3. *multiplicidad*, se vincula a las características de la realidad, dando a entender que es esta misma la que exige la superposición de mundos narrativos: “la propia realidad se nos arroja múltiple, se nos revela multifacética, eterna”, por lo cual se requiere la “superposición de mundos”.
4. *visibilidad*, con este término se refieren, no tanto a la comunicación por imágenes, sino a la buena prosa; “no ocioso formalismo, sino búsqueda de la intensidad de la forma”.
5. *exactitud*, con ella pretenden resolver la preocupación de forma y fondo y, de alguna manera resumir todos los puntos anteriores: “exacto es todo buen texto de prosa. Más aún, equilibrado”.
6. *consistencia*, con este término cierran el apartado, resaltando que, “consistente con su proyecto de vida y su futuro, la novela del *Crack* se antoja como renovación desde el tradicional y último espacio a visitar”.

Buscando perfilar con mayor exactitud al *Crack*, pasamos a analizar los diferentes apartados de su manifiesto, rescatando y relacionado los puntos en común, para extraer los lineamientos básicos de la poética propuesta.

## **i. La novela profunda y totalizadora**

En los diferentes segmentos del *Manifiesto del Crack* los autores aluden primeramente a una ‘novela profunda’<sup>86</sup>, retomando el término con el que el crítico norteamericano John S. Brushwood afirmaba que Yáñez había establecido la tradición de ‘novela profunda’ en México con *Al filo del agua* (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 212). En otros casos, aunque con sentidos parecidos, refieren una ‘novela total’ o ‘novela totalizadora’.

“Las novelas del *Crack* no son textos pequeños, comestibles. Son, más bien, el churrasco de las carnes”, señala Palou como primera máxima de lo que plantea como “tetrólogo” del *Crack*. (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 210). “A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las *novelas del Crack* oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundo autónomos” (el subrayado es nuestro). Y remata con un “primer mandamiento”: “amarás a Proust sobre todos los otros”. Padilla apela igualmente a otros clásicos como referencia para retomar el arte de escribir ‘novelas totales’. “Ya nadie escribe novelas, o bien: ya nadie escribe novelas totales. Pero, me pregunto, ¿novelas para quién?, ¿totales para quién? Mejor será hablar de novelas supremas y de nombres como Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 218).

Ahora bien, más allá de las referencias a autores, ¿qué pretenden significar exactamente con el término ‘novelas totales’? Bajo el título “Los riesgos de la forma”, Chávez Castañeda contrapone a las ‘novelas totalizadoras’ lo que llama ‘novelas-mundo’, subrayando el carácter de ‘universo cerrado’ que pretende el *Crack*, aunque sin dejar del todo claras las diferenciaciones con respecto a los textos que quieren superar:

---

<sup>86</sup> Para caracterizar al *Crack*, Regalado resalta la vinculación del grupo con el concepto de “novela profunda” de Brushwood: “El «Manifiesto» era en realidad una exégesis de las cinco novelas en torno a una temática apocalíptica común y una voluntad de riesgo formal que remitía al concepto de «novela profunda» de Brushwood en *Mexico in its Novels*: una ficción caracterizada por la preeminencia del lenguaje, la voluntad de experimentación técnica, el solipsismo de voces narrativas, la conciencia estructural del género y -en un guiño a la novela del *boom*- la necesidad del esfuerzo interactivo del lector en la decodificación de su significado” (2009: 147).

Contra esas novelas-mundo, voraces, que todo lo aspiran y todo lo exhiben; libros que se quieren científicos, filosóficos, de enigma, etcétera, a un tiempo, y que, como la vida misma, desecha tanto como ciñe sin transformarse, así las novelas totalizadoras del *Crack* *generan su propio universo*, mayor o menor según sea el caso, pero *íntegro, cerrado y preciso*. (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 220; el subrayado es nuestro)

Para crear ese universo ‘íntegro’ y ‘preciso’, Chávez Castañeda sostiene que los “libros del *Crack* crearon su propio código, y lo han llevado hasta sus últimas consecuencias”. Las novelas *Crack* son, según su propuesta, “cosmos egocéntricos, casi matemáticos, en su construcción y en su fundamento”. Serían también “absolutos en su urgencia de comprender las realidades seleccionadas desde todas las perspectivas”, lo que se traduce en “multiplicación de registros e interpretaciones”, tal como lo habían anunciado en referencia al postulado de Calvino sobre ‘multiplicidad’: “No hay un vértice que no se anude o no se cerque, como una red que es una combinación de lazos y agujeros” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 221).

El énfasis en la estructura formal resalta entonces como el elemento imprescindible para el logro de esas ‘novelas totalizadoras’ y como uno de los elementos más característicos del *Crack*. Veámoslo en más detalle.

## ii. Riesgo formal y experimentación

Escribir novelas totalizadoras, como estos “cosmos egocéntricos” que refieren los miembros del *Crack*, lleva implícito la complejidad formal para poder captar “las realidades seleccionadas desde todas las perspectivas”:

Hoy, es ocioso apuntarlo, la propia realidad se nos antoja múltiple, se nos revela multifacética, eterna. Se necesitan libros en los cuales un mundo total se abra ante el lector, y lo atrape [...]. No es de vértigo, sino de superposición de mundos de lo que se trata. Usar todo el potencial metafórico del texto literario para decirnos nuevamente: «Aquí están ustedes, encuéntrense». (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 208-209)

Abordar entonces esta realidad inasible y multifacética, requiere para los miembros del *Crack* estructuras polifónicas, “no complacientes” ni fáciles, sino “con exigencias y sin concesiones”. “Somos seres divididos, o múltiples, quién lo duda: lo extremo aquí es que sólo la escritura es capaz de reintegrarnos con nuestros fantasmas”, dice Volpi (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 222). El riesgo, la *experimentación formal*, la exigencia y el rigor se suponen los puntos principales de consenso. “No ocioso formalismo, sino búsqueda de la intensidad de la forma, uso a fondo de las virtudes magníficas del idioma castellano y de sus múltiples sentidos”, indica Palou (en Chávez Castañeda *et al* 2006b: 209).

Chávez Castañeda supone en ese sentido que las novelas del *Crack* “comparten esencialmente el riesgo, la exigencia, el rigor y esa voluntad totalizadora que tanto equívocos ha generado” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 219-220). Urroz comenta en la misma línea:

Si hay en ellas [las cinco novelas] un común denominador, creo que es el riesgo estético, el riesgo formal, el riesgo que implica siempre el deseo de renovar un género (en ese caso el de la novela) y el riesgo que significa continuar con lo más profundo y arduo que tenemos, eliminando sin preámbulos lo superficial, lo deshonesto. (en Chávez Castañeda *et al* 2006b: 214)

Con una clara conciencia estructural, desde el mismo *Manifiesto del Crack* se resaltan como rasgos característicos: la experimentación con *multiplicidad de voces* y



*fusión de géneros*, la *estructura no lineal*, las superposiciones y *polifonía narrativa*, así como la exploración léxica en una “fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo: ya de la sintaxis, ya del léxico, ya del juego morfológico”, dice Palou (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 211). Se plantea así como ambición: “explorar al máximo el género novelístico con *temáticas sustanciales, léxicas y estilísticas*; con una *polifonía*, un barroquismo y una experimentación necesarios; con un rigor libre de complacencias y pretextos” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 215; el subrayado es nuestro).

Asimismo, se plantea la *dislocación de tiempo y lugar* como otro mecanismo de experimentación. Dado que las cinco novelas presentadas junto al manifiesto estaban ambientadas fuera de México –*En busca de Klingor* de Volpi y *Amphytrion* de Padilla se ubican en la Alemania pre y post Segunda Guerra Mundial–, y que estos autores se han manifestado en contra del ‘ruralismo’<sup>87</sup> y los estereotipos de la llamada literatura latinoamericana –como veremos en el punto “IV. Ruptura y Continuidad”– cierta crítica supuso que la propuesta del *Crack* implicaba necesariamente ubicar sus historias fuera de México y Latinoamérica, recibiendo acusaciones de estrategia comercial y de universalidad forzada para ampliar su público. No obstante, desde el *Manifiesto del Crack* se habla más bien de “lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 217).

Así, aunque en las novelas se hace referencia a marcos históricos o presentes, tiempos y lugares que parecen determinados, la intención es, según exponen, ser remedos, superposiciones, extrapolaciones de la realidad que consideran múltiple. “La dislocación en estas novelas del *Crack* no será a fin de cuentas sino remedo de una *realidad alocada y dislocada*, producto de un mundo cuya massmediatización lo lleva a un *fin de siglo trunco en tiempos y lugares*, roto por exceso de ligamentos” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 217; el subrayado es nuestro).

---

<sup>87</sup> Ejemplo de su posición contra el ruralismo es el texto “Variaciones de un tema de Faulkner”, firmado con el seudónimo “Compañía Antituralista” y escrita por Estivill, Padilla, Urroz y Volpi. Su objetivo era parodiar irónicamente ciertos lugares comunes de la literatura mexicana limitada a lo rural, al realismo mágico manido -o derivaciones de lo ‘real maravilloso’, según el término de Alejo Carpentier-, así como a la referencia a eventos históricos nacionales, que eran sometidos a una prosa neoclásica y límpida de un narrador urbano.

La dislocación también pretende involucrar al lector. “Las novelas del *Crack* no nacen de la certeza [...], sino de la duda, hermana mayor del conocimiento”, dice Palou (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 211). Urroz habla en ese sentido de novelas “con exigencias” y “sin concesiones” que pretenden “la hazaña de encontrar lo que Julio Cortázar denominó la «participación activa» en sus lectores, justo cuando una abominable «renuencia» es lo que vende y lo que a su vez consumen sus lectores” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 212). Las novelas se presentan así muchas veces sin finales completamente cerrados o evidentes; los argumentos se superponen al igual que la voz del narrador, con la pretensión de que sea el lector quien determine qué es lo que está ocurriendo, que decida cuál de esas realidades yuxtapuestas es para él la que corresponde, como analizaremos en detalle en la obra de Volpi.

### iii. Caos y apocalipsis

Aunque no existe una declaración específica de temas de interés, más allá de que sean “temáticas sustanciales” -lo cual resulta bastante escurridizo- sí puede identificarse cierta línea común que se explicita en el último apartado del manifiesto “Dónde quedó el fin del mundo” -firmado por Volpi y que enlaza con el intertexto finisecular de Calvino *Seis propuesta para el nuevo milenio*-, la cual también se hace patente en las cinco novelas presentadas: el apocalipsis o el fin del mundo, que se vincula también con el fin de las ideologías y las grandes utopías, en una tónica muy cercana al enfoque filosófico posmoderno que tratamos en el anterior capítulo.

No nos engañemos: no hay en las novelas del *Crack*, ciertamente apocalípticas, originalidad escatológica. Sería injusto concederles ese mérito, injusto con una larguísima tradición que, por cierto, no es precisamente mexicana. Por si esto no bastase, ya *el fin de las ideologías* y *la caída del muro de Berlín* se adelantaron a la escritura; hace tiempo que nos dejaron por herencia un mundo formado de sufijos, sólo de sufijos que agregamos, a veces en serio y casi siempre en desesperada broma, a lo que ya existió a lo que ya fue. (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 216; el subrayado es nuestro)

Reconociéndose como autores del siglo XXI, se colocan más allá de la Caída del Muro de Berlín, más allá del fin de las ideologías, como aludiendo a *The End of History and the Last Man* (Fukuyama, 1989). “No escribimos desde el apocalipsis, que es antiguo, sino desde un mundo situado más allá del final”, dice Volpi, en el apartado de estilo más narrativo del Manifiesto, donde sigue la pista del tema apocalíptico como hilo que une las cinco novelas:

El fin del mundo puede creerse y predicarse, como en *Memoria de los días*; puede tratar de alcanzarse en automóvil o en ferry, como en *Las Rémoras*; puede rememorarse y reconstruirse en la infancia y el pasado, como en *La conspiración idiota*; puede provocarse en uno mismo, hasta la locura, como en *Si volviesses sus majestades*; y puede, también, otorgarse como una infame Caja de Pandora a los demás, como en *El temperamento melancólico*. Sea como fuere, en cualquiera de los casos, nadie escapa a esta última enfermedad, a este quinto jinete, a esta plata y este divertimento: a este postrer estado del corazón. (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 224)

En esta línea se extrapola el escepticismo ante el fin mundo –de las ideologías, del sujeto- a todos los ámbitos, con cierta invocación al caos.

Si al parecer hay en estas novelas un afán creacionista, no en el sentido literal tipo Huidobro, sino en el amplio de Faulkner, Onetti, Rulfo y tantos otros, es porque se juzga necesario construir ese cosmos grotesco para tener mayor y más verosímil derecho a destruirlo. Y una vez destruido, sólo entonces, comienzan las novelas del *Crack* a aparecer dentro del imperio del caos. (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 216)

Frente al fin del mundo y de las grandes utopías, sólo queda el individuo, despojado de cualquier opción de conocer la ‘verdad’, lidiando con ‘representaciones’, como en los planteamientos del perspectivismo nietzscheano. “La aparente obviedad de la trama [de *La conspiración idiota*] esconde un secreto: la verdad no existe, lo único que importa es la experiencia interior de los personajes, quienes apenas consiguen explicarnos quiénes son”, dice Volpi (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 223). El fin del mundo se presenta entonces como experiencia interna, también como “esquizofrenia, fantasía, big crunch hipocondríaco”, porque “parafraseando a Nietzsche, el fin de los tiempos no ocurre fuera del mundo, sino dentro del corazón” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 222). Y son “el estilo y la textura sintáctica de las frases” los que “trastocan las convenciones”, pretendiendo revelarnos “que el fin del mundo ocurrió hace mucho, en esa zona innominada y abstrusa que separa la inocencia de la crueldad, la infancia de la madurez” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 223).

#### iv. Ruptura y continuidad

Prácticamente en cada uno de los textos del *Manifiesto del Crack* hay una contraposición a una literatura “fácil”, “superficial” y “complaciente”, a la “ligereza de lo desechable o efímero” (Palou), a “la literatura papilla-embauca-ingenuos, la novela cínicamente superficial y deshonestas” (Urroz), aunque no se clarifica a qué novelas, movimientos o autores se están refiriendo exactamente. Sólo se hace una alusión a lo comercial de “las editoriales grandes” que “prefieren venderle al público títulos apócrifamente «profundos», apócrifamente literarios, dándoles así a los lectores cantidad inenarrable de «gatos por liebres» y desactivando de paso la avidez de exigencia que textos como *Rayuela*, *La vida breve* o *Cien años de soledad* redituaban”, dice Urroz (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 213).

En principio, se menciona un distanciamiento del realismo mágico, o más bien de las derivaciones de éste, y de “la gran literatura latinoamericana” como etiqueta homogeneizadora. Padilla habla, de hecho, de una reacción contra el agotamiento: “Ahí hay más bien una mera reacción contra el agotamiento; cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el *dudoso realismo mágico* se hayan convertido, para nuestras letras, en *magiquismo trágico*” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 215; el subrayado es nuestro). De allí que algunos críticos asumieran que se trataba de una posición en contra del *boom* –aludiendo también al nombre contrapuesto de *Crack*- y de García Márquez en particular. No obstante, partiendo de este texto –así como de posteriores entrevistas y escritos de los autores- puede notarse que no existen fundamentos para esta creencia, ya que las referencias al llamado *boom* y a la mayoría de sus autores son más bien positivas<sup>88</sup>.

El supuesto distanciamiento del ‘boom’ y del ‘realismo mágico’ parece dirigido, en todo caso, a las características homogeneizadoras y estereotipadoras de estos rótulos al aplicarse sobre –y esperarse de- toda la narrativa hispanoamericana. En ese sentido resulta importante apuntar aquí los posibles equívocos a los que puede llevar la utilización del término ‘boom’ -cuando se trata de una etiqueta de origen más

---

<sup>88</sup> Nótese que en la cita del párrafo anterior se alaba, precisamente, la exigencia de obras como *Rayuela*, *La vida breve* y *Cien años de soledad*.

mercadotécnico y editorial, que estilístico o generacional- y, por tanto, el intentar caracterizar con una propuesta única y homogeneizadora a diversos escritores con poéticas diversas, y también amplias diferencias etáreas<sup>89</sup>. De hecho, aunque se ha logrado más o menos cierto consenso respecto a un pequeño grupo de escritores identificados con el *boom* –García Márquez, Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes-, la crítica y la academia no han conseguido fijar límites, incorporando dentro o afuera, como antecedente o extensión<sup>90</sup>, a varios otros autores: Jorge Luis Borges, José Donoso, Alejo Carpentier, Ernesto Sabato, entre otros<sup>91</sup>.

En ese sentido, en cuanto a las contraposiciones y relaciones con el *Crack* nos resulta más productivo y clarificante referirnos aquí, más que al *boom*, a los términos utilizados por Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal de ‘*nueva narrativa latinoamericana*’ o ‘*nueva novela latinoamericana*’, los cuales conectan también con el ensayo de Carlos Fuentes, publicado en 1969, *La nueva novela hispanoamericana*. Asimismo, aquí nos referiremos a los autores relacionados con el *boom* de manera individual, como el propio *Manifiesto del Crack* los menciona, para posteriormente intentar establecer una caracterización y diferenciación más detallada respecto a movimientos literarios y grupos referidos en el *Manifiesto del Crack* o relacionados, como los *Contemporáneos*, *boom* y *postboom* o, mejor, ‘*nueva narrativa latinoamericana*’ y ‘*novísimos*’.

---

<sup>89</sup> Ya se ha visto que en la narrativa Latinoamérica no puede aplicarse eficazmente el método ‘generacional’ con el que Ortega y Gasset y Julián Marías pudieron abordar la literatura española, por lo que autores como Emir Rodríguez Monegal (1969) se refieren más a ‘grupos’ que a ‘generaciones’.

<sup>90</sup> Ángel Rama, en su revisión de *La Novela en América Latina* rescata la respuesta del editor Carlos Barral sobre quiénes integran el *boom*: “Bueno, pienso claramente en Cortázar, pienso en Vargas Llosa, pienso en García Márquez, pienso en Fuentes, pienso en Donoso: los demás serían como una segunda fila, ¿no?” (2008: 290). Esa segunda fila, dice Rama, estaría encabezada nada menos que por Jorge Luis Borges, y tras él “está prácticamente toda la narrativa latinoamericana”.

<sup>91</sup> El *boom* no puede identificarse ni con una generación, ni con una propuesta estética consistente, porque lo que la acrecentada gama de lectores estaba disfrutando en poco menos de una década, no eran sólo novedades, sino la producción acumulada de casi cuarenta años. La oferta resultaba abultada, no sólo por una producción efectivamente mayor, sino también por la reposición de títulos anteriores, de escritores antes sólo conocidos por una élite, que volvían al mercado. De allí que, Julio Cortázar, por ejemplo, entre los autores más viejos del llamado *boom*, “era objeto de las primeras reediciones, en tiradas que triplicaban y quintuplicaban las iniciales” (Rama, 2008: 298).

## 1.2. Entre la ‘nueva narrativa’ y los ‘novísimos’

El término *crack* como vocablo da una idea de ruptura, una onomatopeya de algo que se rompe, aunque podría también interpretarse como continuidad en cuanto a su carácter de anglicismo y onomatopeya, relacionándose con el *boom*, por lo que toma connotaciones ambivalentes. En el discurso del *Grupo del Crack* es clara la vinculación con el experimentalismo formal de la ‘nueva novela latinoamericana’ (Rama, Rodríguez Monegal) y bien representada, por ejemplo, por *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, citada en el *Manifiesto del Crack*. Tampoco es gratuito que se mencionen como referentes latinoamericanos –por autor o por obra- a Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Onetti, García Márquez, Donoso y Vargas Llosa, colocándolos al lado de Flaubert, Conrad, Conan Doyle, Poe, Faulkner, Brecht, Kafka, Melville, Cervantes, Proust, Sterne, Rabelais y Dante.

En cuanto a discurso, en el *Manifiesto del Crack* estos autores hablan de una ruptura, pero también de continuidad.

Al lado de esta tradición [de novela profunda] que tiene su esplendor con [Agustín] Yáñez y [Juan] Rulfo, como ya dijimos, los novelistas del *Crack* guardan reverencia por esas contadas obras llamadas *Farabeuf* [Salvador Elizondo], *Los días terrenales* [José Revueltas], *La obediencia nocturna* [Juan Vicente Melo], *José Trigo* [Fernando del Paso], *La muerte de Artemio Cruz* [Carlos Fuentes] y unas cuantas más. (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 213; los paréntesis son nuestros)

Es explícita la admiración a la ya mencionada ‘novela profunda’ o totalizadora, con Rulfo como uno de los principales representantes del cambio narrativo. Y en ese sentido, más que una ruptura absoluta, el *Grupo del Crack* se acerca y reivindica lazos con la tradición mexicana y con la actitud crítica de carácter cosmopolita de los *Contemporáneos* y de la llamada *Generación de Medio Siglo*, referente del grupo a través de Elizondo, Pitol, Arredondo y Juan García Ponce. Así, el *Crack* afirma perseguir “esa genealogía que desde los *Contemporáneos* (o quizás poco antes) ha formado la cultura nacional cuando ha querido recorrer verdaderos riesgos formales y estéticos” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 214). Chávez Castañeda

afirma incluso que “no se hace nada nuevo”, sino, en todo caso, “desbrozar una estética olvidada en la literatura de México” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 221).

No obstante y a pesar de su interés común por la experimentación lingüística, el *Crack* toma distancia de otro movimiento mexicano: la *Onda*, que, aunque su mayor aporte fue en el ámbito del léxico, tomó un camino exactamente contrario. Si la *Onda* buscó trasladar al texto literario la esencia de un lenguaje juvenil plagado de palabras coloquiales, en un marco urbano y signado por marcas de identidad como la forma de vestir y la música rock, el *Crack* manifiesta:

Quede para otros, los que sí tienen fe [seguramente en alusión al carácter todavía optimista de la *Onda*, con su exaltación de una libertad utópica y la propuesta de un nuevo modelo social] tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya saben a viejo [...]. Por cortar hay tela en la paremiología, en la oralidad del rapsoda, en los arcaísmos y la lengua atávica, en la oralidad y el folklor, en la retórica juglaresco-clerical. Estos recursos, al menos, han mostrado una mayor resistencia al tiempo, y aunque parezca más difícil esta alquimia, sus resultados son más ricos. (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 217)

A partir del *Manifiesto del Crack* podemos recapitular las ambiciones estilísticas del grupo, en resumen: una voluntad de riesgo formal, en novelas ambiciosas con preeminencia del lenguaje y características técnicas experimentales; estructura compleja con multiplicidad de voces y desde distintos puntos de vista; temáticas relacionadas con el fin del mundo –al menos inicialmente–; narrativa dislocada o desubicada del espacio y el tiempo; y la búsqueda de la participación activa del lector en la decodificación de significados.

Tales pretensiones emparentan al *Grupo del Crack* con la veta ‘experimentalista’ e ‘internacionalista’<sup>92</sup> de la *nueva narrativa latinoamericana* que, según Rama tiene su germen en el vanguardismo de los veinte, cuando se formula en

---

<sup>92</sup> Para Rama dentro del movimiento de *nueva narrativa latinoamericana* convivirían en variadas dosificaciones diferentes opuestos: la cosmovisión realista y la fantástica, la atención referencial a la historia y su negación, el manejo de la lengua culta y la recuperación del habla popular, la expresividad existencial y la impasibilidad objetivante. Se trata de dos polos opuestos que desde los orígenes de América Latina han fijado su campo de fuerzas y han ido evolucionando: “el internacionalista, que registra las sucesivas pulsiones externas que se distinguen por su variabilidad, y el nacionalista, que capitaliza las fuerzas integradoras y las tradiciones, ya autóctonas, ya acriolladas de larga data” (2008: 322). En cuanto al *Crack*, a juzgar por los diferentes apartados del *Manifiesto*, sus integrantes parecieran tomar el testigo de la veta más internacionalista.



oposición a la novela regionalista, y que llega a su eclosión en los cincuenta y sesenta, siendo uno de los elementos que más fuerza llamó la atención del lector y sobre el cual rotó la definición de *boom* (2008: 321). El experimentalismo formal destaca, de hecho, entre las principales características de la *nueva narrativa latinoamericana*, y es con esta línea con la que el *Grupo del Crack* pretende relacionarse. Independientemente del éxito o no de tales pretensiones –más adelante analizaremos con detalle la obra de Volpi a ese respecto-, el *Crack* afirma que busca apropiarse del repertorio universal de técnicas y recursos literarios a disposición, para crear sus propios universos narrativos, de la misma manera como antes lo hicieron los estandartes de la *nueva narrativa latinoamericana*<sup>93</sup>.

No obstante su tendencia internacionalista y más allá de la ya referida parodia inicial en *Variaciones de un tema de Faulkner*, el *Crack* no pareciera ir en contra de lo ‘regionalista’ per se, ni tampoco se ciñe a temas exclusivamente externos a Latinoamérica en función de ello. Ciertamente las novelas iniciales se ubican fuera de México y Latinoamérica, como Bizancio, la Grecia clásica o la Alemania de la postguerra. Pero en obras posteriores estos autores han tocado temas y ambientaciones locales –la segunda novela de la trilogía de Volpi, *El fin de la locura*, se ubica entre México y París, con fragmentos en Cuba-, insertados naturalmente en los acontecimientos del mundo. En sus obras no resalta la búsqueda o construcción identitaria como tal –lo que sí interesaba a la *nueva narrativa latinoamericana*-, sino que el posicionamiento en el mundo ya se da por hecho: Latinoamérica es –y así se asume- natural y legítimamente parte de Occidente.

El propio Volpi comenta en un ensayo sobre la narrativa latinoamericana que poco a poco la nacionalidad del escritor, “la idea de ser un escritor mexicano, argentino o salvadoreño” pasará a ser un “mero dato anecdótico” en la solapa de los libros. “Quizás la nacionalidad de un autor revele claves de su obra, pero ello no

---

<sup>93</sup> En la *nueva narrativa latinoamericana*, según explica Rama, las técnicas, desarraigadas de las obras europeas o norteamericanas originarias, fueron manejadas como simples sistemas de composición, disponibles para un uso general e indiscriminado. “Lejos del significado etimológico que para los griegos hacía de una *techné* una epistemología, devinieron recursos literarios que se extrapolaron de una obra europea o norteamericana a otra latinoamericana y que posteriormente los escritores desarrollaron con alto brío inventivo, trabajando el mismo cauce y proponiendo nuevas soluciones. Su aplicación inicial a cualquier asunto o enfoque contribuyó [...] a su entendimiento como elementos neutrales [...] una suerte de campo paralelo de universal aplicabilidad y, por lo tanto, un bien mostrenco que, aunque tenía padres reconocibles, carecía de registro de patente” (2008: 325).

indica –o al menos no tiene por qué indicar- que ese escritor está fatalmente condenado a hablar de su entorno, de los problemas y referentes de su localidad, o incluso de sí mismo”, sostiene (Volpi, 2004b: 41).

Según el recuento que Volpi realiza en un ensayo posterior, titulado “América Latina, Holograma” (en Volpi, 2009), buena parte de los libros de escritores nacidos a partir de 1960 y publicados en los últimos años, pueden mantener a Latinoamérica como una de sus preocupaciones, sólo que sin la carga política militante, ni el interés identitario de otros tiempos. “Testigos del *desmoronamiento del socialismo real y del descrédito de la utopías*, y cada vez más *escépticos frente a lo político*, estos autores parecen haberse desprendido por fin de cualquier constreñimiento nacional”, indica Volpi (2009: 168; el subrayado es nuestro), vinculando también este escepticismo y poco compromiso político con un “orgullosa desencanto”. En ese sentido, Volpi subraya:

Los escritores nacidos a partir de 1960 no necesitan consolidar una tradición –como hicieron Fuentes, Vargas Llosa o García Márquez-, no poseen un anhelo bolivariano y no aspiran convertirse en voceros<sup>94</sup> de América Latina: su apuesta, más modesta pero también más natural, consiste en afrontar los problemas e historias de sus respectivos países, e incluso los de toda la región, con toda naturalidad, sin el tono salvífico o politizado de algunos de sus predecesores [...], hablan de sus países sin resabios de romanticismo o de compromiso político, sin esperanzas ni planes de futuro, acaso sólo el orgullosa desencanto de quien reconoce los límites de su responsabilidad frente a la historia. (Volpi, 2009: 170)

De allí que las novelas de la trilogía en la que se ubica *En busca de Klingsor* pretenden funcionar dentro de la tradición literaria de Occidente, tratando sus problemáticas centrales y los grandes acontecimientos del Siglo XX como *legítimamente propios*. Así lo expone Volpi en su ensayo, también paródico, “El fin de la narrativa latinoamericana”:

Desde el siglo XVI, los escritores de lo que hoy es América Latina siempre han creído pertenecer a Occidente. Tal vez se trate de un Occidente excéntrico, como

---

<sup>94</sup> Cabe apuntar que el rol de “vocero” de Latinoamérica tiene más que ver con cómo las editoriales presentaron y “vendieron” el *boom* al resto del mundo, que con las obras en sí y con las “aspiraciones” manifiestas de la mayoría de estos autores.

señaló Octavio Paz –un Occidente matizado, en el conviven muchas otras influencias-, pero ello no elimina la convicción de estos creadores de que con sus obras responden, de manera absolutamente natural, a la misma tradición de sus críticos. Hoy más que nunca, América Latina no constituye una “civilización” aparte [...], sino una porción esencial de Occidente. (2004b: 38)

Es en este sentido que el *Grupo del Crack* y Volpi en particular se han pronunciado en contra del ‘ruralismo’ y del encasillamiento de la literatura latinoamericana como un tópico exótico. Su revisión va en contra una visión distorsionada de la literatura hecha en América Latina, que la limita al ‘realismo mágico’ del *boom* y que considera sólo como auténticamente latinoamericano las expresiones literarias que se acerquen a ese “canon” desvirtuado.

Desde la aparición de las obras de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y sobre todo de Gabriel García Márquez, lectores y críticos de todo el mundo operaron una gigantesca metonimia que poco a poco redujo al *boom*, luego al conjunto de la literatura latinoamericana, y por fin a la propia América Latina, a una mera prolongación de ese rasgo dominante de nuestras letras. Poco importaba que Fuentes o Vargas Llosa no puedan ser clasificados como cultivadores del ‘realismo mágico’, que los principales escritores latinoamericanos perteneciesen al bando de los ‘cosmopolitas’ o que la propia América Latina en realidad nada tenga de mágica: lo importante era encontrar la etiqueta perfecta para calificar, sin problemas, a toda nuestra tradición literaria. (Volpi, 2004b: 39)

Volpi recalca el hecho de que, aunque el ‘*boom*’ y en especial el ‘realismo mágico’ se asumen muchas veces como lo auténticamente latinoamericano, en realidad la estrategia de autores como García Márquez, Cortazar, Fuentes y Vargas Llosa radicó, no en la defensa de un cerrado nacionalismo, sino precisamente a que se integraron, cargando con todas sus divergencias y matices, a las grandes corrientes de la literatura universal. Una vez que la crítica entronizó al *boom* como “modelo literario aceptado desde fuera” es cuando, según Volpi, “un sinnúmero de escritores menores comenzó a repetir sus experimentos, a copiar sus apuestas y, en fin, a prolongar artificialmente sus ideas”. Fue entonces cuando “el realismo mágico de segunda y tercera generación invadió los mercados y la imagen revolucionaria del *boom* se fue desvaneciendo, contraviniendo la obra de sus propios creadores, ante el éxito de sus imitadores” (Volpi, 2004b: 40).

Es frente a estas derivaciones que el *Crack* pretende distinguirse, no como “una crítica al *boom*, sino por el contrario, el deseo de recuperar su intención original”; su búsqueda manifiesta es “perseguir la misma libertad artística alcanzada por el *boom*” (Volpi, 2004b: 40). Es en este sentido que el *Crack* se distancia de varios de sus referentes contemporáneos en el campo literario mexicano y latinoamericano actual. “La ausencia de contienda es uno de los pocos elementos que nos unifica”, afirma Padilla (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 215), distinguiéndose a él y al *Crack* mediante el contraste con sus pares de la literatura mexicana:

¿Cuáles son esas otras obras ejemplares de nuestra literatura, o cuáles son esos relatos en que nosotros, autores nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abrevar o siquiera encontrar un modelo digno como para pretender quitarle la vida y, acto seguido, usurparle el trono? No los hay, han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia. Los riesgos y el deseo de renovación han languidecido. (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 213)

Así el *Crack* parece romper con sus antecesores inmediatos, sus ‘padres’, para recuperar el nexo con generaciones anteriores, a modo de reconciliación con los ‘abuelos’, siguiendo quizá esa dinámica de péndulo de lo que Octavio Paz llamó la tradición de la ruptura. “No hay, pues, ruptura, sino continuidad”, dice Urroz. “Y si hubiese alguna forma de ruptura, ésa sería sólo con la broza, el perjudicial Gérber actual, la literatura de papilla-embauca-ingenuos, la novela cínicamente superficial y deshonesto” (Chávez Castañeda *et al* 2006b: 214).

Si bien no se indican autores específicos, en el *Manifiesto del Crack* y posteriores textos se puede entrever una ruptura con lo que algunos autores como Mouat y Shaw han definido como *postboom* de la narrativa latinoamericana, especialmente en sus continuaciones del realismo mágico. Independientemente de que la utilización del término *postboom* nos resulte problemática -en breve ahondaremos en ello-, críticos e investigadores han resaltado el distanciamiento del *Crack* respecto a cierta novela hispanoamericana que se impuso en el mercado editorial en los 80, con figuras como Laura Esquivel, Isabel Allende o Antonio Skarmeta. Así lo expone Regalado:

Lo que Urroz había definido como «literatura light» [...] constituía en realidad una crítica a un concepto cotidiano del género novelístico determinado por la facilidad de

lectura, la importancia del mensaje sobre la forma, la ausencia de inquietudes técnicas y el alejamiento de las pretensiones estéticas del *boom*, tendencia central en la novela hispanoamericana de los ochenta que había accedido con facilidad al mercado editorial, como demuestran los casos de *La casa de los espíritus* (1982) de Allende y *Como agua para chocolate* (1989) de Esquivel. (2009: 147-148)

El mismo Volpi, en el ya citado ensayo “El fin de la narrativa latinoamericana”, ensalza irónicamente –citando un supuesto ensayo de un crítico del futuro- a los “resistentes”, es decir, aquellos escritores que supieron preservar su “pureza”, para “construir una obra que exploraba en las sutilezas de la lengua y en la reconstrucción imaginaria o metafórica de los problemas de su tiempo, prolongando con destreza y generosidad los hallazgos del realismo mágico de Márquez” (2004b: 36). Menciona así algunos nombres, como “I. Allende y Conchita Watson-Valdés”, a modo de guiño que parece apuntar, más o menos directamente, a las actuales Isabel Allende y Zoé Valdés.

En cuanto a sus pretensiones estilísticas pueden notarse claras contraposiciones entre los postulados del *Manifiesto del Crack* y lo que expone Antonio Skarmeta como característico de su “generación”: “La narrativa más joven [...] es vocacionalmente antipretenciosa, programáticamente anticultural, sensible a lo banal, y *más que reordenadora del mundo* en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, *es simplemente presentadora de él*” (Skarmeta, 1981: 81; el subrayado es nuestro). El *Crack* aboga, en cambio, por una literatura ambiciosa, con arraigo en las grandes obras universales y voluntad de experimentación con intenciones críticas de la realidad. Con un rechazo crítico a la mimesis, su idea es precisamente cuestionar la realidad más que representarla.

Aunque no existe un consenso de términos y conceptos, parte de la crítica ha relacionado a estos autores con el término *postboom* que, como derivado del *boom*, a nuestro juicio hereda y extiende su carácter difuso e inestable, lo que dificulta establecer distinciones con criterios analíticos rigurosos y consistentes. En términos generales, Donald Shaw, uno de los autores que más ha profundizado en el tema con su libro *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, habla de *postboom* en contraposición al *boom*, para referirse a la literatura que comienza a cultivarse a mediados de los 70 -aunque no se defienden fechas precisas-, con obras como *Soñé*

que la nieve ardía de Skarmeta, y que llega a su momento cumbre en los 80, con el gran éxito de Isabel Allende *La casa de los espíritus*.

Como exponentes, los defensores del término (Mouat, Shaw, González Echeverría) suelen mencionar a autores que comenzaron a publicar especialmente a partir de la década de los setenta, como Ariel Dorfman, Mempo Giardinelli, Ricardo Piglia y Manuel Puig, además de una acrecentada representación femenina –asumida de hecho como característica del *postboom*–, con autoras como Allende, Restrepo, Luisa Valenzuela y Elena Elena Poniatowska. No obstante, Shaw también incluye a escritores ya veteranos del *boom*, como Donoso y al propio García Márquez, por obras posteriores como *El amor en los tiempos del cólera*, en las que considera existen rasgos identificables con el *postboom*, como la reivindicación del tema del amor, el dejo humorístico, o la experimentación con géneros paraliterarios.

La diversidad de enfoques aplicados -literarios, biográficos generacionales, políticos o culturales- a la hora de caracterizar al *boom* y, sobre todo, al *postboom*, ponen en evidencian la inconsistencia de estos conceptos y dificulta su aplicación a la obra del *Crack*. De hecho, dados los desajustes y posiciones contradictorias entre autores, al *Crack* podría acercárselo a una u otra corriente, dependiendo del enfoque adoptado. González Echeverría, por ejemplo, considera “plausible decir que moderno equivale al *Boom*, y que por lo tanto, postmoderno equivale al *post-Boom*”, resaltando que lo “crucial [de lo postmoderno] es lo relativo al regreso de las historias, de la narratividad” (1987: 248). Así, González Echeverría llega a equiparar a *Cien años de Soledad* (considerada normalmente como el arquetipo del *boom*) con las últimas novelas de Severo Sarduy, clasificadas por el mismo como *postboom*. Ante esto, Shaw contra argumenta que González Echeverría parece haber adoptado una noción simplificada del postmodernismo, para hacerlo coincidir con determinados aspectos del *postboom*. Consideramos especialmente problemático equiparar al *boom* con lo moderno –y al *postboom* con lo postmoderno- en primer lugar debido a que, como ya hemos apuntado, no se trata de un movimiento generacional o estilístico consistente. Y si lo adoptáramos como tal, a modo de ejercicio analítico, habría que considerar que muchos de sus exponentes y precursores podrían relacionarse con una estética postmoderna. No es gratuito que el propio Foucault utilizara a Jorge Luis Borges como ejemplo de lo que es el postmodernismo, por el peso de técnicas narrativas

como la fragmentación, la paradoja y el cuestionamiento del narrador. De hecho, las intenciones rupturistas y de experimentación, son más claras en el *boom* que el llamado *postboom*.

No obstante, con el fin de clarificar las pretensiones estéticas del *Grupo del Crack* haremos una revisión final de sus postulados, poniéndolos en relación con la dualidad *boom-postboom* –sin olvidar la inestabilidad de tales conceptos–, apoyándonos también en el concepto de *novísimos*<sup>95</sup>, el término acuñado Rama, a principios de los 80, para referirse a narradores hispanoamericanos que emergieron en el campo literario desde 1964, con proposiciones que los diferenciaban de la *Nueva Narrativa*.

Realizando un resumen apretado y crítico de las principales características<sup>96</sup> que Shaw vincula con la narrativa del *postboom* –en contraposición con el *boom*– y que podemos contrastar con el *Crack*, observamos las siguientes consideraciones. Primero, utilización de *formas narrativas centradas en la historia* –estructura lineal, ordenada y lógica–, en lugar de los juegos de lenguaje, formalistas y autorreflexivos característicos del *boom*. Independientemente de que no compartamos esta diferenciación, ya que deja por fuera del *boom* a varios de sus integrantes que no cultivaron este tipo de experimentación, es clara la distancia del *Crack* respecto al *postboom*, dada su voluntad de riesgo formal. Segundo, un compromiso con la *circunstancia latinoamericana, opuesto al universalismo del boom*. Previamente apuntamos que la *nueva narrativa latinoamericana* –incluyendo al llamado *boom*– ha presentado históricamente dos vertientes: una más regionalista y otra más internacionalista. En el caso del *Crack*, sus autores expresamente se han decantado por la tendencia más cosmopolita. Tercero, *coloquialismo e incorporación de formas*

---

<sup>95</sup> La denominación de *novísimos*, explica Rama, “se limita a rizar el rizo establecido como un lugar común para la anterior generación –nueva narrativa– y el superlativo no hace sino proponer el agotamiento de una designación que también estuvo, y está ahora, escrita sobre el tiempo, al que éste debe devorar cancelándola” (2008: 536).

<sup>96</sup> Entre otras características del *postboom* que consideramos poco aplicables al *Crack* está el énfasis en la presencia de la urbe como marco de las acciones, aunque algunos otros teóricos y escritores, como el argentino Mempo Giardinelli, identifican con el *postboom* la creciente importancia de autores no capitalinos y la vuelta a temas rurales, la exploración de la tierra y la denuncia social. Eso pone en evidencia nuevamente la inestabilidad del término. Por último se señala la irrupción masiva de escritoras, punto válido a nuestro juicio, aunque también podían identificarse escritoras mujeres en la nueva narrativa.

*de cultura popular masiva o de cultura juvenil*. Aunque la *nueva narrativa* y el *boom* incorporaron expresiones coloquiales populares y folklóricas, sí consideramos un mayor aporte de los *novísimos* la explotación de temas y lenguaje juvenil, así como de la cultura popular masiva. El *Crack*, por su parte, se declara explícitamente poco interesado en esta tarea. Cuarto, *pérdida de autoridad narrativa por parte del autor*, en oposición a la figura todopoderosa del *boom*. Esto podríamos considerarlo más propio de los *novísimos*, aunque ya se avizoraba en algunas obras del *boom*<sup>97</sup>. En el caso del *Crack*, su búsqueda de experimentación formal lleva implícito el peso de la figura del narrador, aunque también la subversión de esta autoridad narrativa, a través de formas que ponen en evidencia el juego narrativo y la inestabilidad del narrador.

Un elemento problemático que merece especial atención es la identificación del *postboom* con el *optimismo* y una renovada *confianza en las posibilidades del lenguaje*, al mismo tiempo que con un escepticismo frente a los grandes metadiscursos. No ahondaremos en esta irresuelta tensión que no es tema de nuestra investigación. Pero sí vale la pena mencionar que, si el *boom* se ubicaba en una época optimista y de grandes expectativas frente a los proyectos revolucionarios que se estaban dando en la región, el *Grupo del Crack* se vincula explícitamente con una época de desilusión, mostrándose como producto y reflejo de proyectos utópicos fracasados.

Tales características parecieran acercar al *Crack* al *postboom*, con su aparente abandono a la construcción de grandes metadiscursos. No obstante, esto entra en contradicción con la intención totalizadora de la novela del *Crack* y el propio proyecto de Volpi con su Trilogía del Siglo XX. Con la intención de desarticular las grandes utopías del siglo XX, Volpi crea a su vez un discurso a modo de síntesis y, por lo tanto, también totalizador, tal y como analizaremos en el próximo capítulo, y a lo largo del análisis de la obra. La literatura del *postboom*, en cambio, se supone no añora la totalización, ni busca el acceso a las grandes verdades como Shaw, Gonzalez Echeverría y el propio Skarmeta asumen sí buscaba la literatura del *boom*. En este sentido, resulta importante analizar otro elemento con el que se suele caracterizar al *postboom* y los *novísimos*: la recuperación de la historia, el realismo y el testimonio.

---

<sup>97</sup> Con las instrucciones para el lector macho o hembra de *Rayuela*, Cortazar, al hacer explícito el ejercicio de la autoridad del narrador, también pone en evidencia a la figura misma del narrador.



El interés en el ‘testimonio’ que sí consideramos un aporte propio del *postboom*, contrasta directamente con los postulados del *Crack*. No obstante, tal y como explica Rama, existen otras vías, a parte de las del realismo y el testimonio, para la introducción de la historia en la novísima narrativa, tales como:

el intento de edificar vastas estructuras interpretativas del largo tiempo latinoamericano y del largo espacio del continente. Abandonado el modelo historicista romántico de la reconstrucción de períodos pasados, que tuvo su esplendor en la obra de Alejo Carpentier, los narradores se abalanzarían sobre la eventualidad de un discurso global, conjunto intercomunicado de distintos tiempos o distintos espacios. (Rama, 2008: 506-507)

Para Rama esta vía ya fue fijada por los mayores avizores, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, con *Terra Nostra* y *Yo El Supremo*, respectivamente, que “son discursos intelectuales intrahistóricos destinados a explicar [...] el sentido histórico de nuestro destino presente” (2008: 507). Según su análisis, siguieron un camino similar varios *novísimos* como Abel Posse con *Daimon* o Fernando del Paso con *Palinuro de México*. Y bien podríamos relacionar esta estrategia con la empresa de Jorge Volpi con su resumen del siglo XX en una trilogía. Dice Rama:

Lo nuevo de estas invenciones no radica en la recuperación del pasado sino en el intento de *otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes del tiempo y el espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia.* (2008: 507; el subrayado es nuestro)

Si eliminamos la palabra ‘americano’ bien pudiera ser la descripción la Trilogía del Siglo XX de Volpi. En *No será la tierra*, por ejemplo, el autor enlaza la crisis del 29 y la Guerra Fría, la Hungría del 56 y el Afganistán de los ochenta, el ascenso del ecologismo y la lectura del ADN, la caída del Muro y el desmoronamiento de la URSS. “Es un nivel más alto de la autoconciencia nacional latinoamericana que parece seguir de cerca el ingente esfuerzo desarrollado previamente por sociólogos, antropólogos e historiadores para construir un discurso global”, indica Rama. A continuación analizaremos precisamente cómo se desarrollan este tipo de estrategias en Jorge Volpi, para abordar y explicar el mundo que lo tocó vivir y ese siglo XX al que enfocó su trilogía.

## 2. La poética volpiana

Con una obra ensayística prolífica y reconocida –ha sido galardonado con el Premio Plural de ensayo (1991), el Premio Iberoamericano Debate-Casa de América (2008), y el Premio José Donoso<sup>98</sup> (2009), entre otros-, Jorge Volpi ha disertado ampliamente acerca de su visión de la literatura, tanto analizando la obra de otros autores de Latinoamérica y el mundo, como refiriéndose a su propia concepción de narrativa y ficción. Muchas entrevistas y ensayos los ha dedicado a diseccionar el arte y vigencia de la novela, concibiéndola, en primer lugar, como una “forma de conocimiento”; no una “acumulación de falsedades, sino una forma legítima de *explorar la realidad*; y, sobre todo, de conservar la *memoria lejos de la severidad de la historiografía* o las ciencias sociales” (Volpi, 2008b: 15; el subrayado es nuestro). También la considera una forma de autoconocimiento, “de conocimiento de nosotros mismos, de nuestras facciones o ficciones, manías, deseos como seres humanos, las relaciones que establecemos entre nosotros y de la manera como imaginamos e intentamos comprender el mundo”, precisó en una entrevista (Regalado, 2011).

En efecto, en uno de sus ensayos Volpi intentó comprobar, a través de lo que tituló una “genealogía de la ficción” –en claro guiño a Nietzsche-, cómo la ficción y la novela en particular permiten llegar a cierta “verdad” o, mejor, a ciertas “verdades”. “La ficción no es lo contrario de la verdad [afirma, recordando al novelista argentino Juan José Saer]. Por más que esté construida como una mentira intencional, no busca perseverar en el engaño, sino *construir verdades distintas, autónomas y coherentes* con sus propias reglas” (Volpi, 2008c: 24; el subrayado es nuestro). Así, la frontera entre ficción y realidad no es, según el autor, unívoca, “sino tenue y permeable: depende de la creencia y no de los hechos. La ficción aparece cuando un autor o un lector lo deciden; un texto puede ser considerado como no-ficción por quien lo escribe y como ficción por quien lo lee, y viceversa”, apunta Volpi sobre el pacto ficcional (2008c: 25).

---

<sup>98</sup> En la ceremonia de premiación, el jurado del Premio José Donoso reconoció la obra de Jorge Volpi por su “imaginativo y crítico balance de las tendencias culturales e históricas del siglo XX” y destacó “la labor como ensayista de Volpi, animada por una profunda ironía filosófica, tal como se aprecia en ‘La imaginación y el poder’, ‘La guerra de las palabras’ y ‘El insomnio de Bolívar’”.

Bajo esta premisa, Volpi considera que la “novela es un vehículo para la transmisión de ideas y emociones que ha resultado esencial para nuestra supervivencia como especie” (2008c: 28), ya que apoya las dos estrategias básicas con las que la mente se enfrenta a la realidad: la previsión y la retroacción. En cuanto a la ‘previsión’-la capacidad que nos permite almacenar información del pasado para predecir el futuro- Volpi sostiene que “las novelas son modelos o mapas que permiten entrever los motivos de los otros seres humanos”, y acercar al lector a la experiencia ajena. En cuanto a ‘retroacción’ -la capacidad de enfrentarse a los desafíos externos por medio de estrategias de prueba y error- “la novela hace que el lector se enfrente a situaciones imprevisibles y le permite ensayar respuestas frente a los problemas que experimentan los personajes” (2008c: 28).

La novela, en suma, cumple para Volpi un rol privilegiado en el proceso humano de entender y enfrentarse a la realidad, por ser un “vehículo para la retransmisión de ideas y emociones, reconvertidas en historias”. No obstante, el autor considera que la novela de principios del siglo XXI está sufriendo los estragos de la proliferación de obras de escasa calidad, “plagas como *El Código Da Vinci*”, que aunque no ponen en peligro la supervivencia de la novela como especie, “sí [atentan contra] la posibilidad de que sus variedades más arriesgadas se publiquen y lleguen a los lectores” (Volpi, 2008c: 35). A juicio del creador de *En busca de Klingsor*, la novela ha sucumbido ante la moda de las “novelas virales”. Si bien la utilización de recursos de novelas de género –intriga, historia o fantasía- “significó una bocanada de aire fresco frente a la experimentación formal de los años sesenta”, su uso indiscriminado ha significado el encasillamiento del género. “No nos hallamos en una época de decadencia de la novela, sino en el manierismo de lo policíaco, lo negro, lo fantástico y lo folletinesco”, subraya Volpi (2008c: 36).

Frente a esta ‘novela-plaga’, la ‘novela-entretenimiento’, Volpi ha identificado una alternativa en la simbiosis entre la novela y el ensayo, una mutación de la novela que juzga más “artística” y retadora. Aunque el escritor mexicano reconoce que sus orígenes pueden rastrearse hasta el siglo XVIII, considera que fue gracias a Thomas Mann, Robert Musil y Hermann Broch que alcanzó su cumbre, y reivindica a quienes han prolongado sus enseñanzas en todo el mundo: desde Sebald y Marías, a Magris, Coetzee, Del Paso, Vila-Matas o Pitol. “Todos ellos han

experimentado distintas variedades de esta mutación, a veces por medio de largos pasajes ensayísticos en el interior de sus novelas, a veces con ensayos narrativos o verdaderos híbridos”, dice Volpi y se pregunta si “acaso la unión de la ficción con el ensayo representa el mejor camino que le queda por explorar a la novela en nuestros días” (2008c, 36). Sin duda, éste ha sido uno de los caminos escogidos por el propio Volpi, a juzgar por la estructura de muchas de sus novelas sembradas con detalladas disertaciones y reflexiones sobre ciencia, política o filosofía, como en su Trilogía del Siglo XX, o, en sentido contrario, sus ensayos y análisis críticos de corte narrativo y hasta ficcionalizados. Más aún, pueden notarse interrelaciones entre su obra ensayística y de ficción, al punto de que los textos ensayísticos funcionan muchas veces como base teórica, como el terreno de investigación para sus posteriores novelas. Así, por ejemplo, el ensayo “El magisterio de Jorge Cuesta”, se vincula con su novela *A pesar del oscuro silencio*, y el volumen *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968* figura como contexto de la novela *El fin de la locura*.

Siempre que no se pliegue a la tendencia de las novelas ligeras, las novelas folletín de mero entretenimiento, la novela, insiste Volpi, resulta la “mejor forma que ha encontrado nuestra especie para rescatar la memoria del pasado y aventurarse en el futuro. Un instrumento que nos permite reflexionar sobre nosotros mismos y sobre el universo” (2008c: 35). En ese sentido, le otorga a la novela un rango epistemológico, equiparándola con la ciencia, como un mecanismo de búsqueda de conocimiento y verdad. Veamos en detalle cuáles serían las estrategias que propone para lograrlo.

## 2.1. El arte -y la ciencia- de novelar

En numerosas entrevistas y ensayos<sup>99</sup> Volpi ha establecido paralelismos entre la ciencia y el arte, entre el científico y el escritor. No sólo ha reconocido que en cierta medida es un científico frustrado<sup>100</sup>, sino que ha diseccionado el “arte de novelar”, como una “ciencia”, estableciendo similitudes y paralelismos entre las labores del científico y el escritor, en esa búsqueda de la verdad y la adquisición de conocimiento. Dice Volpi:

-¿Por qué estamos en este mundo?

-¿Y por qué este mundo es justo así?

Estas cuestiones han aguijoneado las mentes humanas desde le principio de los tiempos; hemos intentado responderlas de dos maneras: bien inventando explicaciones a cual más absurdas sobre el origen del universo, bien tratando de descifrar los mecanismo que lo tutelan. En esas épocas remotas, *religión y ciencia –o mejor: ficción y ciencia- apenas se diferenciaban, eran dos formas de responder a la misma curiosidad insatisfecha. La invención de dioses y héroes, forma primaria de la literatura, perseguía el mismo objetivo que la ciencia: saber qué ocurrió en el pasado –cómo se creó el universo, cómo surgió la Tierra, de dónde provenimos- y predecir, con la mayor exactitud posible, lo que sucederá más adelante.* (Volpi, 2008e: 44; el subrayado es nuestro)

Si Habermas hablaba de una ‘razón sustantiva’, ciencia, moralidad y arte – previamente integradas en la religión-, como mecanismos para conocer y explicar el mundo, Volpi relaciona directamente la religión con la ficción, hermanando en los

---

<sup>99</sup> En el libro *Desafíos de la Ficción*, que reúne las conclusiones del II Congreso de Nuevos Narradores Iberoamericanos, realizado del 3 al 5 de octubre de 2001, en Casa de América de Madrid, Volpi presenta el ensayo “Ciencia y literatura, el principio de la novela”, donde analiza las relaciones entre ciencia y literatura para trazar un panorama general de los hitos fundamentales de la escritura narrativa del siglo XX. Antes, en un artículo publicado en *Jornada Semanal* (1996), ya había adelantando este paralelismo, augurando -y clamando quizá- la llegada de una narrativa más acorde con los adelantos y descubrimientos en la ciencia y en la física: “Los libros del caos”. En “Pobladores de Mundos Extraños”, de 2009, Volpi se dedica a profundizar en la historia paralela de la ciencia y la novela, en su ruta hacia la incertidumbre.

<sup>100</sup> En su libro *Mentiras contagiosas* Volpi declara: “Lo confieso: soy escritor. Aclaro en mi descargo que siempre quise ser científico. Físico para más señas. Lo he contado en otras ocasiones: de niño quedé fascinado por Cosmos, el programa de Carl Sagan” (2008e: 41-42).

tiempos modernos literatura y ciencia como “hijas de la imaginación”. Así considera que

La ciencia no podría existir sin la imaginación literaria y la literatura sería un pálido reflejo de la realidad si no se acercase a ella con el mismo rigor de la ciencia. Escritores y científicos no son rivales, sino detectives que emplean la razón para desentrañar esa M [se refiere a la ‘m’ de misterio, de la Teoría M o la Teoría del Todo] que anima nuestras pesquisas. La obsesión por develar estos misterios nos hace humanos. (2008e: 57)

Siguiendo esta idea de ciencia y literatura como “mecanismos epistemológicos”, en los ensayos “Los libros del caos” (1996) y “Pobladores de mundos extraños” (2008e), Volpi establece una suerte de historia paralela entre el desarrollo de la ciencia moderna y la literatura, comenzando por aquella idea de luz, la exigida por Goethe, la de los mitos y leyendas, pero también esa luz que la ciencia mostraría a veces se comportaba como ‘partícula’ y a veces como ‘onda’, cuestionando los esquemas de una realidad cognoscible, “la primera paradoja de las muchas que habrían de cimbrar nuestra idea del universo como un lugar lógico y aburrido”, dice Volpi (2008e: 46). Así emprende un resumen de la historia de la ciencia, en ese paso de la confianza en las certezas newtonianas a lo que gusta llamar la ‘era de la incertidumbre’, siguiendo un discurso que bien puede vincularse con el enfoque filosófico posmoderno -aunque con matices como veremos a continuación-, estableciendo paralelismos con cómo funciona la escritura.

Según el recuento de Volpi, “desde la publicación de los Principia Mathematica de Newton en julio de 1687, hasta la aparición de los tres artículos del Annus Mirabilis de Einstein en julio de 1905, el universo fue visto como un lugar sereno y confortable, dominado por unas fuerzas invisibles pero exactas que el ser humano no tardaría en inventariar” (2008e: 47). A su juicio, durante poco más de dos siglos los hombres de ciencia se podían comparar con taxónomos dedicados a clasificar toda realidad cognoscible, fueran estas especies, fenómenos, enfermedades, sistemas o categorías. Se trataba de una época cargada de optimismo, donde

mientras los hombres de ciencia confiaban en ofrecer una imagen completa del universo, los novelistas descubrían el naturalismo: sus plumas también serían capaces de retratar, con exactitud fotográfica, la realidad. Mientras el físico creía aproximarse

a la exacta comprensión del cosmos, el novelista reproducía la sociedad con idéntico optimismo. (Volpi, 2008e: 47)

No obstante, el panorama cambió. Para Volpi, Einstein sería el primero en romper con esta visión idílica del mundo cognoscible y controlable con su teoría de la relatividad. Los horrores de la Primera Guerra Mundial continuarían esta primera gran sacudida, para que luego los descubrimientos en el ‘mundo atómico’ y la mecánica cuántica, más el espanto de la Segunda Guerra Mundial, acabaran en las siguientes décadas con ‘el viejo orden’ del mundo.

La relatividad de Einstein y la teoría cuántica de Planck empezaron a poner en duda el modelo anterior [el newtoniano]. El primero *acabó con la idea de tiempo* absoluto -que pasó a depender del observador-, mientras el segundo derribó la concepción de la ciencia como una *explicación completa de la realidad*. El principio de incertidumbre de Heisenberg [...] *demolió la certeza absoluta* de los modelos científicos, sustituyéndola con una mera aproximación estadística a la realidad.

En fechas posteriores, la teoría cuántica causó aún más problemas al tradicional paradigma newtoniano. La célebre historia del Gato de Schrödinger ha ofrecido un nuevo desafío: ésta indica que, ante la fuerza del principio de incertidumbre, sólo la observación permite cerrar la disyuntiva de opciones que ofrecen la misma probabilidad de cumplirse [...]: una dice que, mientras no haya observación, debe realizarse una “suma de historias”, es decir, crear antinomias compatibles; la otra, que, al momento de realizar la observación, el universo se bifurca en dos mitades irreconciliables. (Volpi, 1996)

Según su recuento, Planck, Heisenberg y Schrödinger terminaron arruinando las certezas newtonianas, al llevar hasta las últimas consecuencias los desafíos planteados por Einstein. “Todas nuestras creencias fueron derruidas sin piedad. Nos quedamos sin asideros y las palabras cotidianas –tiempo, espacio, gravedad, partículas, masa, materia, átomos, ondas- adquirieron significados cada vez más perturbadores”, dice Volpi (2008b: 5). A partir de entonces, ni los hombres de ciencia ni los novelistas volverían a sentirse capaces de ofrecer una visión armónica: “la era del progreso lineal, de la taxonomía, del optimismo y de la fe en el futuro habían llegado a su fin. Comenzaba la era de la incertidumbre” (Volpi, 2008e: 48).

## 2.2. Hacia la novela de la incertidumbre

Desde que a fines de 1900 y principios de 1901, el físico alemán Max Planck establece el *cuanto* de energía, y en 1927 Werner Heisenberg enuncia su principio de incertidumbre, se abren las mentes a una nueva percepción del mundo del conocimiento. Según recalca Volpi, desde el universo cuántico esta nueva percepción modifica la física y la filosofía a la vez, y a partir de allí, a la literatura. “Aunque sus fundamentos son escasamente comprensibles por aquellos que no se dedican profesionalmente a las matemáticas –o a la física-, el caos permea ya el discurso de gran variedad de disciplinas, de las ciencias sociales a la psiquiatría y de la filosofía a la teología”, afirma Volpi (1996). “El fenómeno ha sido calificado, más que como un descubrimiento, como una transformación radical de la manera de enfrentarse al mundo: un cambio de racionalidad o, como se ha preferido llamarle, de paradigma”, recalca (Volpi, 1996). Sería el paso del mundo de las ‘certezas’ de la mecánica newtoniana, al mundo donde la probabilidad y lo aleatorio cobran un rol fundamental. La literatura no queda al margen, según su análisis. Así lo resalta Volpi:

La literatura nunca ha podido sustraerse de los vaivenes de la ciencia y, de hecho, el nuevo paradigma la invoca como uno de sus elementos fundamentales. Una nueva concepción holística hace que literatura y ciencia, religión y filosofía se consideren modelos complementarios para acercarse a la realidad. (1996)

Para el escritor pueden hallarse correspondencias entre el modelo aristotélico y la literatura medieval, el neoplatonismo y las ideas estéticas renacentistas, la revolución copernicana y el barroco, el sistema newtoniano y la literatura moderna, la relatividad y las vanguardias de principios de siglo. Y ahora, “la cuántica y la posmodernidad, el nuevo paradigma, basado en el caos, permite aventurar algunas ideas sobre lo que la literatura puede hacer en el futuro cercano”, afirma Volpi (1996); la nueva física exige “la creación de un nuevo lenguaje”, sostiene (Volpi, 2008e: 50).

¿Cómo sería este nuevo lenguaje? ¿Cuáles serían las características de esta novela para la era de la incertidumbre? El escritor intenta algunas respuestas en “Los libros del caos” (1996) y otros ensayos posteriores, sobre cómo la novela abandona



los dictámenes decimonónicos en cuanto a su relación con lo real y tangible, a favor del experimentalismo formal y estructural. De allí identificamos cuatro aspectos clave que detallaremos a continuación, en cuanto a las posibilidades de la novela y las transformaciones que pueden generarse en su estructura interna, su relación con el lector, el manejo del tiempo y el espacio, y los juegos de verdad que plantea.

En cuanto a la *estructura*, Volpi sostiene que si se dejaran de lado las raíces newtonianas, la novela debería reconocerse como hecha de sistemas complejos y caóticos, como un espacio en el cual decenas de factores influyen unos sobre otros, y no como ‘un conjunto demostrable’. Según el autor, la deconstrucción ha dado los primeros pasos hacia ese cambio, al apartarse de la idea central del discurso, pero las ‘novelas del caos’, promulga, debieran llevarlo un paso más allá en su estructura: “su forma sólo podría derivarse de sus procesos y movimientos internos, y del proceso abierto que mantiene con el lector”. Volpi llega incluso a hablar de una ‘novela fractal’, regida por dos términos clave de la teoría del caos: la *interacción*, el cual se refiere a la repetición de los modelos iniciales con leves variaciones, tendiendo poco a poco hacia el caos; y, la *autoorganización*, la reorganización de este desorden interno en nuevos sistemas ordenados, copias mínimas del modelo original, yendo así del caos al orden y del orden al caos.

Esto pareciera estar en sintonía con la deconstrucción y con la teoría posmoderna de deslegitimación de un discurso único o central. No obstante, Volpi luego agrega un matiz más totalizador:

ya no podría hablarse de partes separadas que permitan ir construyendo una ‘historia’, sino de una *historia total que explica a las partes*. Cada elemento de la narración –del estilo y la sintaxis a los ambientes, las acciones y los personajes– tendría, no sólo la misma importancia, sino una relación íntima con los demás. Narración e historia constituirían un *sistema imposible de descomponerse o interpretarse*, en el sentido que lo ha hecho la crítica francesa. Por el contrario, se llegaría también a un modelo de análisis [y de lectura] que pretendiera *una visión global, más que la desarticulación de elementos*. (Volpi, 1996; el subrayado es nuestro)

En ese sentido, el autor mexicano pareciera creer posible capturar y mostrar una ‘visión global’, una ‘historia total’, o al menos a eso debieran aspirar,

curiosamente, las novelas del caos y su trilogía intenta, de hecho, resumir el siglo XX.

En cuanto a la *relación con el lector*, Volpi aboga por la agudización de la interactividad y la participación, y la física cuántica le resulta especialmente sugerente al respecto. “La irrealidad de la mirada da realidad a lo mirado sugería Octavio Paz”, cita Volpi, para establecer un paralelismo con otro de los postulados de la teoría cuántica:

Werner Heisenberg lo dijo de otra forma: si, como advierte el principio de incertidumbre, resulta imposible conocer al mismo tiempo la posición y el momento del electrón, no se debe a un error de cálculo, ni de falta de precisión de nuestros instrumentos, sino a una condición ineludible del mundo cuántico: el observador modifica lo observado. (Volpi, 2008e: 53)

La medición de un sistema influye entonces en su comportamiento: “en cuanto observador y observado se ponen en contacto, se crea un sistema indisoluble”. Llevándolo al mundo de la literatura, el escritor considera que es cierto que desde hace mucho tiempo la crítica literaria –desde los formalistas rusos, a los estructuralistas y hermeneutas- han resaltado el papel del ‘observador’, del lector, en las narraciones. No obstante, según su análisis, esto se ha hecho con libros que “no lo buscaban conscientemente”, es decir, en escritores que supuestamente no estaban “conscientes” de su apelación a la interactividad con el lector. Resulta curioso que el creador de *En Busca de Klingsor* centre y prácticamente limite a la crítica literaria este interés en la participación del lector<sup>101</sup>, y no considere la intención expresa y manifiesta por parte de autores como Cortazar en *Rayuela* –por mencionar al más evidente-, en su juego con ese lector ‘macho’ o ‘hembra’, que determina cómo fluye la ficción.

Ignorando tales antecedentes, Volpi afirma que quizá sea ahora el momento de “intentar novelas *conscientes de esta participación narrativa*”: “Las narraciones

---

<sup>101</sup> En estricto rigor la participación del lector está implícita en toda obra, desde el mismo momento en que se requiere de él para decodificarla y, por lo tanto, también completarla a partir de todo el bagaje cultural que cada individuo aporta al momento de obtener conocimiento nuevo, tal como muestra la hermenéutica de Gadamer y la propia teoría de la recepción. A lo largo del desarrollo de la literatura, muchísimos escritores han incentivado esta interacción con el lector, algunos, como Edgar Allan Poe, apelando precisamente a quebrar su horizonte de expectativas como objetivo de su ficción.

serían vistas entonces como objetos susceptibles de ser transformados por quien los lee, más que mostrando laberínticas construcciones de opción múltiple (que a fin de cuentas representan sistemas determinados predecibles [apunta Volpi]), dejando cada vez más espacio para la imaginación del lector” (Volpi, 1996). Según el análisis del escritor mexicano, “si el autor pudiera retrotraerse aún más de la narración, sería posible que el lector la escudriñe y complete como lo hace con el mundo”. Así se lograría llevar hasta las últimas consecuencias las “viejas intenciones de Eco: crear, más que finales, narraciones permanentemente abiertas” (Volpi, 1996).

Es importante resaltar que tres años después de la publicación de este ensayo, Volpi publicaría *En Busca de Klingsor*, donde puede suponerse intentó concretar su aspiración de una novela participativa y totalmente abierta. No obstante, su estructura, como veremos posteriormente, no se aleja demasiado de la de esas otras novelas que previamente, según su análisis, muestran sólo “construcciones laberínticas de opción múltiples”, y por lo tanto, representaciones de sistemas deterministas predecibles. En ese sentido, las consideraciones expuestas en estos ensayos quizá deban tomarse más como un desiderátum, que como una real -y plausible- estrategia práctica. Revelan, sin embargo, su visión y aspiraciones como autor.

En cuanto *al tiempo y el espacio*, Volpi recuerda que el cuestionamiento primordial del nuevo paradigma fue precisamente el tiempo, primero con Einstein, al demostrar que no existe un “reloj cósmico”, un parámetro único que mida el tiempo en todo el universo, y luego con las conclusiones más recientes derivadas de la teoría del caos y la mecánica cuántica<sup>102</sup>. Respecto al espacio, en su comparativa el escritor refiere experimentos con partículas atómicas que han demostrado que éstas se encuentran interconectadas a pesar de la distancia, influyéndose.

Cada partícula atómica recibe, inevitablemente, la influencia -por mínima que sea- de todas las demás, lo que derriba la idea de un vacío interestelar y nos devuelve, con variantes, a la idea del éter que llena el universo, sólo que ahora éste sería entendido más bien como una serie de ondas en movimiento. (Volpi, 1996)

---

<sup>102</sup> El autor también menciona la teoría entrópica, que postula existe una “flecha del tiempo inherente al universo”, o la noción de tiempo imaginario de Stephen Hawking, para explicar un universo donde el inicio y el final caóticos son sólo puntos colocados en los extremos de una esfera de cuatro dimensiones.

Según el análisis de Volpi es claro que el tiempo y el espacio han sido preocupaciones fundamentales de los narradores, pero es a partir del cambio de paradigma y de estas investigaciones científicas contemporáneas que pueden entenderse obras como el *Ulysses* o *En busca del tiempo perdido*. En este sentido explica:

Los cuentos y las novelas son, como las películas o las sinfonías, productos de una lucha contra el devenir [...]. En las novelas los hechos se encadenan uno tras otro, como los pulsos marcados por un reloj. La posibilidad de que ese torrente de horas, minutos y segundos varía para cada observador legitimó la idea literaria y psicológica de un tiempo interior distinto para cada persona o personaje. (Volpi, 2008e: 52)

De allí que, mientras Einstein revolucionaba el tiempo en la física, Svevo, Kafka, Joyce y Freud mostraban su “flexibilidad interior”. ¿Qué le tocaría ahora a los novelistas de los ‘libros del caos’? Volpi considera que “aceptar la irreversibilidad del tiempo” sería lo primero. “La memoria -de los personajes y del lector que avanza en una novela- ya no sería entendida como un remedo de viaje hacia el pasado, sino como una condición del presente, un conjunto de datos alterables que modifican al mundo”, explica Volpi, de manera que la conciencia, de unos y otros, determinaría el espacio-tiempo de la novela.

En cuanto al futuro, el autor considera que si hoy ya se asume la imposibilidad de narradores omniscientes, quizá no sea muy aventurado augurar el fin de los monólogos interiores: “la memoria sesgada de los personajes -y las posibilidades de jugar con la memoria del lector- permitirían narraciones en las cuales *la conciencia modificara el paisaje y la psicología se confundiese con los objetos*” (Volpi, 1996; el subrayado es nuestro).

En cuanto a la *relación con la realidad*, los ‘libros del caos’ lo que buscarían con todos estos elementos, según Volpi (1996), es una ‘*voluntad de ambigüedad*’ que ponga en evidencia los ‘juegos de verdad’. “A pesar del descrédito de las verdades absolutas”, dice Volpi, “nuestro mundo aún se encuentra obsesionado por conocer exactamente lo que sucede”, no sólo en la ciencia, sino también en “los procedimientos judiciales o las novelas policíacas”, enfocadas en “descubrir, sin sombra de dudas los hechos”, por lo cual “las narraciones inevitablemente copian los juegos de verdad que existen en el mundo”. Para el autor, quizá las novelas del caos

puedan cambiar algo de esto en su racionalidad interna. Acordes con las investigaciones en la ciencia, las novelas de la incertidumbre

eliminarían [o debieran eliminar, en primera instancia] la pasión del lector por conocer el desenlace de los acontecimientos y la verdad de los misterios que ocurren. La noción de *suspense* tendría que variar, haciéndose hincapié en la naturaleza irresoluble de lo secreto y no en el gusto de resolver enigmas. (Volpi, 1996)

Para el autor, esto no podría lograrse -del todo- a través de finales abiertos, o de varios finales distintos para que el lector escoja el que más le agrade: “En este recurso no hay apertura –seguimos ante un sistema determinista y predecible- y se mantiene la necesidad de una versión oficial, aunque se trata de la que el lector escoge”, advierte. Aboga más bien por narraciones cuya “construcción desde el inicio esté marcada por la ‘voluntad de ambigüedad’, multiplicidad, variedad y fuga:

Se trataría de novelas que enfrentan al lector a historias semejantes a las del mundo, llenas de *versiones, contradicciones, atisbos, dudas*. Las mismas que tendría el autor. Algo similar a la ‘*suma de historias*’ de la física cuántica: cada personaje deja de tener un pasado, acaso desconocido pero indeformable, para tener *múltiples historias posibles*, acaso contradictorias, sin preeminencia de ninguna. (Volpi, 1996; el subrayado es nuestro)

Otra opción, al menos teóricamente, sería crear “universos narrativos que se bifurquen, posibilidades incumplidas, mundos paralelos donde yace lo que no pudo ser, pero que la novela permite, por un momento que ocurra”, dice Volpi (1996), en clara alusión a la célebre historia del Gato de Schrödinger y “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges.

El proyecto volpiano de la Trilogía del Siglo XX, desarrollado en los siguientes años a la publicación del primer ensayo sobre “Los libros del caos” (1996), pareciera busca materializar esta particular cosmovisión de la literatura, su teoría de la ‘novela de la incertidumbre’, apelando a la ciencia y al caos, no sólo como ejes temáticos de las novelas, sino también como factores determinantes de la estructura narrativa, adoptando y ‘novelando’ postulados y teorías sobre el mencionado cambio de paradigma, tal y como veremos en el próximo capítulo.

En ese sentido, también resultan reveladores –y claramente calculados- los temas, lugares y tiempos escogidos, para ubicar sus ficciones en tres momentos críticos, hitos de lo que se ha llamado “crisis de la modernidad”: en *En busca de Klingsor*, la Alemania de la postguerra, en plenos juicios de Nuremberg, para insertarse en todo el proceso científico que llevó tanto a los avances de la física cuántica, como a la bomba atómica; en *El fin de la locura*, desde el Mayo Francés al México de Salinas de Gortari y el triunfo del neoliberalismo, para diseccionar el cambio de paradigma desde el punto de vista filosófico y político, con algunas de las figuras más importantes del pensamiento francés -Jacques Lacan, Louis Althusser, Roland Barthes y Michel Foucault- y de la historia política –Fidel Castro y Salvador Allende-; y, en *No será la tierra*, la caída del muro de Berlín, con el derrumbe del comunismo, la expansión del neoliberalismo y los procesos globalizadores, la guerra bacteriológica y el proyecto Genoma Humano.

### 2.3. ¿Novela posmoderna?

Las propuestas volpianas en cuanto a una novela con una estructura que ponga en evidencia los juegos de verdad, el interés por la ambivalencia, la multiplicidad, la participación del lector y la ruptura de conceptos de tiempo y espacio, corriendo en paralelo con el cambio de paradigma a raíz de las innovaciones científicas, presentan ecos y coincidencias con el discurso filosófico posmoderno y su crítica a las grandes metanarrativas, que comentábamos en el anterior capítulo, por lo cual muchos críticos han analizado la obra de Volpi como literatura posmoderna. De hecho, tres de los principales estudiosos de la obra volpiana, Tomás Regalado y sus compañeros del *Crack* Ignacio Padilla y Eloy Urroz, han subrayado su tono finisecular, el desencanto, el escepticismo y la referencia ‘milenarista’ existente en varias novelas, así como la gran influencia que tienen Nietzsche –en especial por la idea de ‘voluntad de poder’- y Foucault dentro de su pensamiento y obra. Por sólo referirnos a la Trilogía del Siglo XX, si *En Busca de Klingsor* analiza las responsabilidades políticas de los científicos con el nazismo, planteando las interrelaciones entre el poder y el intelectual con resonancias foucaultianas, como veremos en el próximo capítulo, en *El Fin de la locura* se centra particularmente en las relaciones entre ‘imaginación y poder’ – ‘poder y saber’, por utilizar los términos de Foucault-, llegando a ficcionalizar, incluso, al propio pensamiento postestructuralista, poniendo en contacto al protagonista, con Lacan, Althusser, Barthes y el propio Foucault.

La hipótesis de Urroz es que la novelística de Volpi trata precisamente de desarticular y racionalizar “cualquier atisbo romántico o utópico de nuestra cultura”, buscando una “transmutación de valores” a través de la ficción: “Volpi se opone a cualesquiera formas de romanticismo (incluyendo la más loable de todas: el deseo de extirpar los fines y necesidades de la Historia) tanto o igual como se opone a una visión historicista y teleológica del mundo, heredera de Hegel y su filosofía de la historia” (Urroz, 2000: 8). Para ello, el otro miembro del *Crack* supone que, apelando especialmente a Marcuse, Nietzsche, Freud y Foucault, “amalgamados y cernidos por el tamiz de su propia herencia cultural [...], Volpi va a proponer un aparato –un discurso- que en el fondo sólo intenta minar nuestra ingenua visión de la cultura”. De

esta manera, dice Urroz, ha desarrollado una obra “con un propósito cabal en su ‘forma’: desarticular nuestra visión romántica y/o utópica de la cultura a través de un lenguaje que es, en sí mismo, un *instrumento lúdico* a la vez que de una alta *capacidad transgresora*” (Urroz, 2000: 13-14; el subrayado es nuestro). Lo que este escritor del *Crack* califica de ‘silenciosa herejía’ o ‘contrautopía’ como fundamento de la novelística en Volpi –su libro se titula *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*–, tiene como objetivo “revelar [mediante forma y lenguaje] el contenido represivo de los más altos valores de la cultura [...], y de paso descubrirnos cómo es que estos contenidos se han venido perfilando a través de un proyecto [la Modernidad] heredero del Romanticismo y de una visión hegeliana de la historia como fin” (Urroz, 2000: 9).

Aunque las referencias al discurso filosófico posmoderno resultan evidentes en el discurso volpiano –tanto en su obra narrativa como ensayística–, tal y como advertíamos en el anterior apartado respecto al llamado *postboom*, nos resulta problemático afirmar que ese discurso se traduce en una literatura diferenciada que podamos catalogar como “ficción posmoderna”, como han afirmado otros análisis<sup>103</sup>.

Para empezar, es necesario reiterar que así como el término ‘posmodernidad’ ha tenido diferentes interpretaciones y valoraciones en el campo filosófico –como paradigma social, económico y cultural, esquema geopolítico, y, para algunos, condición o momento histórico–, en el campo del arte el término ‘posmodernismo’, tomado aquí como paradigma estético de la episteme postmoderna, resulta igual o quizá aún más problemático y ambivalente<sup>104</sup>. Abarca una gran cantidad de teorías, enfoques<sup>105</sup> y aproximaciones teóricas, así como manifestaciones artísticas y

---

<sup>103</sup> Existen investigadores como María D. Ramos, con su tesis doctoral *La trilogía de Jorge Volpi como ventana sitiada en la posmodernidad* (2012), que ubican la obra de nuestro autor como netamente posmoderna.

<sup>104</sup> Ihab Hassan resaltaba la amplitud de ámbitos y fenómenos que entraban bajo el paraguas de la llamada postmodernidad: “Think of postmodernity as a world process, by no means identical everywhere yet global nonetheless. Or think of it as a vast umbrella under which stand various phenomena: postmodernism in the arts, poststructuralism in philosophy, feminism in social discourse, postcolonial and cultural studies in academe, but also multi-national capitalism, cybertechnologies, international terrorism, assorted separatist, ethnic, nationalist, and religious movements—all standing under, but not causally subsumed by, postmodernity” (2011: 116).

<sup>105</sup> Ihab Hassan en *The Postmodern Turn* y Andreas Huyssen en su ensayo “Guía del postmodernismo” realizan sendos recuentos de la migración y trayectoria del término ‘postmodernismo’. Hassan resalta su uso preliminar para designar una suerte de reacción al modernismo latente e incluso un nuevo ciclo



culturales, que dificultan concretar un cuerpo teórico unitario y consistente<sup>106</sup>. De hecho, a través de toda su larga trayectoria como término -Fokkema habla prácticamente de su agotamiento- se le han adjudicado características y valoraciones disímiles y hasta contradictorias. Así, por ejemplo, mientras que para autores como Habermas, Fredric Jameson o Terry Eagleton el posmodernismo tiene connotaciones o es directamente reaccionario<sup>107</sup>, autores como Lyotard y otros más ligados a la teoría literaria que a la filosofía, como Linda Hutcheon o Brian Mc Hale, lo leen como progresista.

Aunque la ambivalencia e inestabilidad son propias del discurso postmoderno, la diversidad e inconsistencia de enfoques, nos dificulta establecer distinciones con criterios rigurosos aplicables a la obra de Volpi. Adicionalmente, consideramos compleja la aplicación de estos términos de manera indiscriminada sobre diferentes territorios y autores, ya que también implicaría asumir, en función de ello, que nuestras sociedades han atravesado procesos equivalentes de modernización y que hoy, gracias a la globalización, pudiéramos estar en un mismo estado de “capitalismo avanzado” o “postmodernidad”. Suscribimos la idea de que no podemos hablar ni siquiera de ‘modernidad’, sino de ‘modernidades’, con procesos diferenciados en los distintos territorios, donde se solapan diferentes conceptos, constructos y prácticas culturales.

---

histórico en la civilización occidental a partir de 1875 aproximadamente. También menciona la aplicación que, en la crítica literaria de finales de los 50 y principios de los 60, le dieron Irving Howe y Harry Levin refiriéndose a una “desconsolada caída del gran movimiento modernista”; luego menciona su uso para resaltar la emergencia de la cultura popular y el reto que significaba para el ‘alto modernismo’, así como para hablar del ‘auto-deshacer’, enmarcado dentro de la tradición de la ‘literatura del silencio’. Sobre la amplitud de criterios y usos recalca Hassan: “Pop and silence, or mass culture and deconstruction, or Superman and Godot -or as I shall later argue, immanence and indeterminacy- may all be aspects of the postmodern universe” (1987: 86). Huyssen recuerda que fue en los años 70 que el término se generalizó, referido primero a la arquitectura, luego a la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música; sin embargo, sostiene que aunque la ruptura postmoderna resultaba visible en arquitectura y artes visuales, en la literatura el corte postmoderno era más difícil de afirmar.

<sup>106</sup> Hassan identifica varios problemas que entorpecen a la vez que conforman lo que se ha dado llamar postmodernismo. Entre ellos destacamos: “Al igual que otros términos categóricos, el posmodernismo sufre de una cierta inestabilidad semántica, es decir, no existe un consenso claro de su significado. La dificultad se agrava por su relativa juventud, y su parentesco semántico a otros términos actuales, igual de inestables. Así, algunos críticos hablan de postmodernismo, lo que otros llaman vanguardismo o incluso el neo-avant-guardismo, mientras que otros llaman simplemente modernismo” (Hassan, 1987: 87).

<sup>107</sup> Recuérdese en esta visión pesimista de la ‘condición postmoderna’ y el posmodernismo manifestada por Habermas, expuesta en el anterior capítulo.

En todo caso, dado que nuestro objetivo no es comprobar aquí si se cumplen las características del postmodernismo en la obra de Volpi, sino arrojar luz a su obra con respecto a la crítica a la Modernidad, adoptaremos en cierta medida la posición de Huyssen cuando dice que podemos tomar a la teoría postestructuralista y al posmodernismo como un recurso para estudiar la modernidad en su momento de agotamiento, es decir, de su crisis:

Me parece que deberíamos comenzar a considerar la idea de que, más que proporcionar una teoría de la posmodernidad y un análisis de la cultura contemporánea, la teoría francesa nos propone, en primer lugar, una arqueología de la modernidad, una teoría del modernismo en su época de agotamiento. (Huyssen, 2004: 253)

Para ello iremos contrastando críticamente las consideraciones de diversos teóricos del postmodernismo y la ficción postmoderna, en relación con la poética del *Crack* y de Volpi en particular, respecto a su visión y ficcionalización de la crisis de la Modernidad.

Ihab Hassan sería uno de los primeros en intentar articular y dar coherencia a las diferentes aproximaciones al posmodernismo en términos estéticos, preguntándose en primer lugar si había un movimiento o una tendencia distinguible que pudiera llamarse ‘postmodernismo’:

Can we really perceive a phenomenon, in Western societies generally and in their literatures particularly, that needs to be distinguished from modernism, needs to be named? If so, will the provisional rubric “postmodernism” serve? Can we then—or even should we at this time—construct of this phenomenon some probative scheme, both chronological and typological, that may account for its various trends and counter-trends, its artistic, epistemic, and social character? And how would this phenomenon—let us call it postmodernism—relate itself to such earlier modes of change as turn-of-the-century avant-gardes or the high modernism of the twenties? Finally, what difficulties would inhere in any such act of definition, such a tentative heuristic scheme? (Hassan, 1987: 84)

Para dar respuesta a tales inquietudes, Hassan partió por contraponer analíticamente una serie de dicotomías entre modernidad/ postmodernidad y modernismo / postmodernismo, observando que, en principio, el postmodernismo no

elimina los principios de la modernidad, sino que funciona más bien como una revisión. Aquí están algunas de estas contraposiciones, extraídas de su listado de 35 diferencias. (Hassan, 1987: 91-92):

<b>Modernism</b>	<b>Postmodernism</b>
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Centering	Dispersion
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Selection	Combination
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Lisible (Readerly)	Scriptible (Writerly)
Narrative/Grande Histoire	Anti-narrative/Petite Histoire
Master Code	Idiolect
Origin/Cause	Difference-Differance/Trace
Metaphysics	Irony
Determinancy	Indeterminancy
Transcendence	Immanence

Para Hassan, dado que la historia fluye dinámicamente entre continuos y discontinuos, así se considere que la postmodernidad prevalece actualmente, eso no significa que las ideas del pasado, de la modernidad, dejen de dar forma al presente. El posmodernismo, por tanto, no funcionaría como un episteme totalmente nuevo, sino que plantea una revisión profunda del episteme original, el de la modernidad, al que está inexorablemente ligado.

History, I take it, moves in measures both continuous and discontinuous. Thus the *prevalence of postmodernism today, if indeed it prevails, does not suggest that ideas of institutions of the past cease to shape the present*. Rather, traditions develop, and even types suffer a sea change. Certainly, the powerful cultural assumptions generated by, say, Darwin, Marx, Baudelaire, Nietzsche, Cezanne, Debussy, Freud, and Einstein still pervade the Western mind. Certainly those assumptions have been reconceived, not once but many times—else history would repeat itself, forever the same. In this perspective postmodernism may appear as a significant revision, if not an original *èpistémé*, of twentiethcentury Western societies. (Hassan, 1987: 84; el subrayado es nuestro).

Para una más clara diferenciación, Hassan se propuso realizar una caracterización distinguiendo los tres modos de cambio artístico en los últimos 100 años: vanguardia, modernismo y posmodernismo, resaltando, no obstante, que los tres han conspirado para crear la “tradicción de lo nuevo”; aquella que desde Baudelaire e independientemente de las posiciones de quienes la cultivan, ha consistido en saltos de renovación en renovación. Como una primera distinción, Hassan señala que si el modernismo en parte aparece hierático, hipotético y formalista, el postmodernismo, por contraste, aparece como jugueteón, paratático y deconstruccionista. En ello ciertamente recuerda el espíritu irreverente de la vanguardia, por lo cual muchas veces se etiqueta como neo-vanguardia. Sin embargo, para Hassan el postmodernismo resulta más fresco –*cooler*, en el sentido de McLuhan- que las viejas vanguardias, menos exclusivista y más abierto con lo kitsch, el pop y la sociedad electrónica de la cual es parte.

Todos estos últimos elementos no parecen ir en línea con las propuestas del *Crack* y de Volpi. De hecho, como señalamos en el anterior apartado, los autores del *Crack* se distancian de otros movimientos como la *Onda* –o el ya cuestionado

*postboom-*, que sí utilizan este tipo de recursos y suscriben este guiño a la cultura pop y lo kitsch. El *Crack* se muestra más grave en sus pretensiones de rigurosidad y riesgo formal, su culto a las grandes obras universales y su búsqueda de “temáticas sustanciales, léxicas y estilísticas” y hasta de un “nuevo barroquismo”.

Tomando la noción de ruptura epistémica de Foucault, Hassan observa cambios análogos en la ciencia y la filosofía, –de forma parecida a lo que luego hiciera Volpi entre la ciencia y la literatura-, y postula que el nexo subyacente en lo postmoderno reside en el juego de la ‘indeterminación’ y la ‘inmanencia’, la tendencia a la ‘indetermanencia’ (indeterminación-inmanencia). Estas dos tendencias no funcionan de manera dialéctica, porque no son exactamente antítesis, ni tampoco dan lugar a una síntesis, sino que cada una mantiene sus contradicciones y alude elementos de la otra, y su interacción sugiere la acción poliléctica -de *polylectic*, un término de varias palabras- del postmodernismo.

Para ahondar en los elementos distintivos del postmodernismo, Hassan establece entonces once características o aspectos que, aunque deben tomarse como limitados, parciales y provisionales, sustentan dos ideas principales: el ‘pluralismo crítico’ como un elemento profundamente implicado en el campo cultural del postmodernismo; y, segundo, que este pluralismo crítico es cierta medida una reacción contra –y un intento de contener- el relativismo radical y las indeterminaciones de la condición postmoderna.

En primer lugar, la *indeterminación* o, mejor, *las indeterminaciones* son para Hassan uno de los aspectos clave para delinear el postmodernismo, englobando conceptos de ambigüedad, discontinuidad, heterodoxia, pluralismo, aleatoriedad, perversión y deformación. Bajo este aspecto se engloban diferentes términos referidos a rupturas, desplazamientos y *un-making*: descreación (*decreation*), desintegración, deconstrucción, descentramiento, desplazamiento, diferencia, discontinuidad, disyunción, desaparición, descomposición, desdefinición (*de-definition*), desmitificación, destotalización, deslegitimación. En un movimiento que en cierto sentido replica Volpi, comparando la ciencia con la literatura, Hassan traslada al campo estético todo lo que se venía manejando en la ciencia y la filosofía: del principio de incertidumbre de Heisenberg y la incompletitud de Gödel, los

paradigmas de Thomas Kuhn y el “dadaísmo de la ciencia” de Feyerabend, a la imaginación dialógica de Mijaíl Bajtín, las lecturas alegóricas de Paul de Man e, incluso, “la última aporía de moda”. En todo ello, dice Hassan, ‘indecimos’ y relativizamos, de manera que las indeterminaciones penetran en acciones, ideas e interpretaciones, constituyendo nuestro mundo. Así, en la literatura, nuestras ideas del autor, público, lectura, escritura, libro, género, teoría crítica y la literatura misma, se han hecho cuestionables. Y esta *indeterminación* implica también la *participación*, el involucramiento del otro, para llenar los vacíos que deben ser llenados. El texto postmoderno invita en ese sentido al *performance*: requiere ser escrito, revisado, respondido y actuado. Todo ello bien puede vincularse con la idea de ‘voluntad de ambivalencia’, variedad y fuga, mencionados por Volpi, así como con aquella apelación a la participación activa del lector, quien es el encargado de definir qué es lo que se cuenta.

Considerando un oprobio cualquier ‘totalización’, cualquier síntesis social, epistemológica o poética, la fragmentación se impone en la estética postmoderna, a través del montaje, el collage, el objeto literario hallado o despedazado. Este último recurso puede observarse en la obra de Volpi, específicamente en *En busca de Klingsor* y en *El fin de la locura*, por ejemplo, aunque con un giro contradictorio, ya que el interés expreso de toda la trilogía es resumir, es decir, totalizar el siglo XX, como ahondaremos en el análisis. De la fragmentación y el interés en la no totalización viene también la apelación del postmodernismo a la paradoja, la paralogía, la paracrítica, la apertura a los márgenes, lo roto y fragmentado, para dar testimonio –como exhortaba Lyotard- de lo impresentable. En tercer lugar y suscribiendo la postura lyotardiana del fin de las metanarrativas, Hassan recalca que lo postmoderno busca la *descanonización*, favorece a *les petites histoires*, que preservan la heterogeneidad de los juegos del lenguaje. Así, la burla y la revisión funcionan como versiones o formas de subversión, mecanismos para descanonizar la cultura, desmitificar el saber y deconstruir los lenguajes del poder, lo cual también ha sido propuesto como meta por el *Crack* y Volpi.

La *ausencia del yo* (*self-less-ness*), la *ausencia de profundidad*, es otro aspecto importante. El postmodernismo anula, según Hassan, al yo tradicional a través de la simulación de un autodesvanecimiento o su contrario, una automultiplicación, una

autorreflexión. Si bien la ‘pérdida del yo’ corresponde a la literatura moderna, el posmodernismo suprime o dispersa, y a veces trata de recuperar, el profundo *ego romántico* –lo que iría en contra de la hipótesis de Urroz sobre Volpi, como veremos más adelante- que sigue siendo objeto de sospecha como principio totalizante. Se pierde en el juego de lenguaje, en las diferencias de que está hecha pluralmente la realidad. Se difunde en estilos sin profundidad que rechazan o eluden la interpretación. Asimismo, la estética postmoderna busca *lo impresentable, lo irrepresentable*. Y en ese sentido, la literatura postmoderna busca sus límites, su agotamiento, subvirtiéndose a sí misma en formas de “silencio articulado”. Se vuelve liminal para cuestionar los modos de su propia representación. Prospera con la ausencia de la forma, la vacuidad, lo inconcebible, lo abyecto, dice Hassan, recuperando a Kristeva.

En ausencia de un principio cardinal o paradigma, lo postmoderno se vuelve a la *ironía*, hacia el juego, la interacción, la alegoría, la autorreflexión. Todas estas formas de ironía suponen la *indeterminación* y la *multivalencia*, en busca de la desmitificación. Expresan las recreaciones de la mente en busca de una verdad que continuamente elude, dice Hassan, lo cual bien puede relacionarse con la ‘voluntad de ambivalencia’ que mencionaba Volpi. La *hibridación*, mutación, des-definición y deformación de los géneros –en el *Crack* se hablaba de fusión de géneros- es otro aspecto destacable, e incluye la parodia, el travestismo, el pastiche y el kitsch, todo con el objetivo de generar paracrítica y enriquecer la re-presentación. Así, la imagen o la réplica pueden ser tan válidas como el modelo. Y todo ello contribuye, según Hassan, a un concepto diferente de tradición, en el que la continuidad y la discontinuidad, alta y baja cultura, se mezclan, no para imitar, sino para expandir el pasado en el presente. Se trataría entonces de un presente plural donde todos los estilos están dialécticamente disponibles en una interacción entre el Ahora y el No Ahora, el Mismo y el Otro. Hassan habla también de la *carnevalización* de Bajtín, para referirse a varios de los elementos anteriores -indeterminación, fragmentación, descanonización, ausencia del yo, ironía e hibridación- pero abarcándolos de manera desordenada y bajo el manto de lo cómico o lo absurdo, cosa que no parece encajar del todo dentro de la poética del *Crack* y de Volpi.

El postmodernismo es también, según Hassan, *construccionismo*: construye la realidad en “ficciones postkantianas”, en “verdades postnietzscheanas”. Tales ficciones sugieren la creciente intervención de la mente en la naturaleza y la cultura, un aspecto de lo que Hassan ha llamado el ‘nuevo gnosticismo’. Así, el postmodernismo sostiene el movimiento o el paso “desde la verdad única y un mundo fijo y hallado”, hacia una “diversidad de derecho e incluso verdades o mundos en construcción”. Aquí observamos coincidencias con las propuestas del *Manifiesto del Crack* sobre novelas que aborden la realidad múltiple y multifacética, a través de la superposición de mundos, de la construcción de “cosmos egocéntricos” que se abran ante el lector. Y esto nos lleva al último punto del teórico: la *inmanencia* como factor clave del postmodernismo. Tomándolo sin resonancias religiosas, Hassan (1987: 93) se refiere aquí a la capacidad de la mente para generalizarse a sí misma mediante símbolos, para intervenir en la naturaleza y para actuar sobre sí misma a través de sus propias abstracciones. Esta tendencia, dice el autor, puede ser evocada a través de otros conceptos como difusión, divulgación, pulsión, interacción, comunicación, interdependencia, que se derivan de la aparición de los seres humanos como animales de lenguaje, criaturas gnósticas que se constituyen a sí mismas, determinando su universo, por los símbolos de su propia fabricación.

A partir de esta caracterización, muchos han sido los análisis y estudios del postmodernismo, siendo la ‘indeterminación’ el elemento que cruza prácticamente todos los enfoques, dado su sentido abarcador. No obstante, dado que incluye diferentes conceptos, muchos autores han preferido referirse a otros términos –uno o varios-, según los aspectos que desean resaltar, y que sin embargo pueden vincularse con esta macro tendencia de la indeterminación.

Así, Douwe W. Fokkema sostiene que el ‘código base’ postmodernista es la intención de *no-selección* o *cuasi no selección*, el rechazo a la discriminación por jerarquías, así como el rehusar distinguir entre verdad, ficción, pasado y presente, relevante e irrelevante (1984: 42). Y esta resistencia vendría como resultado de las discusiones filosóficas y cuestionamientos a la causalidad, evolución, tiempo, historia y otros términos clave, tratados previamente. Según el autor, si bien en el postmodernismo temprano se asumió la posición del “todo vale” (*anything goes, nothing makes any difference*), implícito en este código de la no-selección, para



contraponerse a las premisas del modernismo y el existencialismo, posteriormente el código de ‘no-selección’ mutó al de ‘cuasi no-selección’, buscando cierto compromiso:

The idea of a Group ‘code built on anything goes’, on principles of nonselection (instead of quasi nonselection) came under attack from at least five sides, which all demanded some kind of commitment and thereby rejected the ‘nothing makes any difference’ variety of postmodernisms: (1) feminist writing, (2) historiographical fiction, (3) postcolonial fiction, (4) autobiographical writing, (5) fiction focusing on cultural identity. (Fokkema, 1997: 30)

No ahondaremos aquí en las variedades postmodernas mencionadas que no tienen relación directa con nuestra tesis, sino en los dispositivos postmodernos generales que esboza, así como en lo que tiene que ver con la ‘*historiographical fiction*’, que sí puede vincularse directamente con la obra de Volpi, como veremos posteriormente a través de dos de sus teóricos principales: Brian McHale y Linda Hutcheon.

De acuerdo con el recuento de Fokkema, la noción filosófica de ‘*heterogeneity of the rules*’ y la deslegitimación de las metanarrativas (Lyotard) llegaron a proporcionar en los setenta una explicación filosófica a la fragmentación textual que muchos críticos (Hassan, Lodge, Klinkowitz, Zavarzadeh, Stevick, entre otros) habían profesado ver en la literatura. “If the rules of logical and narrative connectivity do not apply, then all connections are arbitrary, or at least unstable”, indica Fokkema (1997: 39). Aunque su análisis se centró en obras publicadas entre 1960 y 1980 en Estados Unidos y otras partes del mundo, a su juicio 1980 no fue el fin del postmodernismo y pueden observarse estrategias y dispositivos postmodernistas en obras posteriores:

With twist and turns, the narrative and stylistic device of postmodernisms as well as their semantic correlates have lived on, were absorbed and promulgated in new social-historical context, became intertwined with different traditions, and dissipated only when they were superseded by new interests. (Fokkema, 1997: 26)

No obstante, tal y como aclara el teórico, cuando estos dispositivos se producen en un texto escrito en las décadas de 1960 y 1970, efectivamente son una señal de que dicho texto puede ser interpretado con referencia al código

postmodernista, mientras que si se trata de textos posteriores a 1980, se deben comprobar otros factores, ya que los mismos dispositivos tienden a ser utilizados como en el postmodernismo temprano, pero habiendo perdido su significado polémico. “In the hands of various writers they have been reduced to the state of aesthetic ornament or decoy”, advierte Fokkema (1997: 36).

Profundizando en las estrategias y dispositivos, como una primera consecuencia de la ya mencionada ‘*heterogeneity of the rules*’, en la estética postmoderna se sustituye la causalidad por la sucesión aleatoria, por *conexiones arbitrarias* que, según Fokkema, encuentran su expresión icónica en las manipulaciones matemáticas -duplicación, multiplicación, negación (*mirroring*), permutación y enumeración-; o por *conexiones inestables*, que se manifiestan en forma de ‘*discontinuidad*’, si niegan la existencia de conectividad, o en forma de ‘*redundancia*’, si ofrecen una conectividad confusa. En todos los casos, tanto la discontinuidad como la redundancia buscan dar paso a formas de reescritura e intertextualidad de una manera aparentemente desordenada y ecléctica, en contraposición al orden y certidumbre modernos.

Nuevamente en este punto se pueden establecer nexos con la propuesta de los ‘libros del caos’ de Volpi, en cuanto a la ‘voluntad de ambigüedad’ y una estructura narrativa de finales abiertos o más bien ambiguos. De hecho, según el análisis de Fokkema, el autor postmodernista aparenta no preocuparse por cómo empieza, cómo conecta, cómo y dónde termina. El escritor postmodernista busca *romper la coherencia para enfatizar la discontinuidad*, lo que coincide con la idea de Volpi del paso de las certezas newtonianas a la era de la incertidumbre, al mundo de la probabilidad y lo aleatorio. En el postmodernismo se dan así múltiples finales o, incluso, múltiples principios; así como la duplicación y la multiplicación de elementos narrativos que guían hacia un laberinto no conclusivo. “The development of the plot provides no conclusion”, dice Fokkema (1984: 44). Y es que, si bien la novela moderna podía no tener un final, en el caso de la novela postmoderna lo distintivo sería el final arbitrario.

De acuerdo con Fokkema, los autores postmodernos no defienden sus puntos de vista ya que, según tratan de evidenciar, les parece arrogante y arbitrario imponer

su posición y universo semántico: “to spread the gospel of their private semantic universe” (Fokkema, 1984: 41). De allí que renuncien a las explicaciones o realicen parodias de explicaciones, a través de una lógica que admite contradicciones o acudiendo a cosas que sólo “existen en la mente”. Se trata de palabras que construyen mundos propios, como en el ‘construccionismo’ que explicaba Hassan: “In the universe of postmodernism, words invent our world, words shape our world, words are becoming the sole justification of our world” (Fokkema, 1984: 45). Esto bien puede vincularse con la intención del *Crack* de novelas concebidas como “cosmos egocéntricos, casi matemáticos, en su construcción y en su fundamento”, según resumía Chávez Castañeda en el *Manifiesto del Crack*, aunque es importante reiterar que éstas buscaban ser “novelas totales”. En todo caso, el autor postmodernista está convencido, según Fokkema, de que el texto social consiste en palabras y que cada nuevo texto es escrito sobre otro más viejo, de ahí el palimpsesto y la intertextualidad.

En síntesis, las preferencias estilísticas del postmodernismo, según Fokkema, están dictadas por la negación de la estabilidad semántica y sintáctica, “a denial even of a conjectured stability” (Fokkema, 1997: 36). Indiferentes a las metas modernas de precisión y autenticidad, los autores postmodernistas apelan a la imprecisión o a la ‘sobre-precisión’, bien a través de la fabulación fantástica o a través de la ‘literatura del silencio’ (*literature of silence*). Como resultado, muchos textos recurren a dispositivos que resultan contradictorios: “with the French new novelist, for instance, displaying overprecision, and others, such as Pynchon, Barthelme, Cortázar, Angela Carter, or Edward Bond, celebrating imprecision”, ejemplifica Fokkema (1997, 36). En el primer caso la narración y la descripción se quedan en una superficie visible; en el segundo caso, los escritores mezclan varios niveles de narración, fusionan diferentes mundos de experiencia “and seem to undermine the referential function of language by offering too much of it” (Fokkema, 1997: 36).

Fokkema abunda en los dispositivos más concretos del ‘sociodialecto postmodernista’, que contradicen “the modernist preference for precise and foal – directed phrasing motivated by attempts at authenticity and truthfulness” (1997: 36). Aunque se trata de un repertorio de dispositivos semánticos y sintácticos característicos, no tienen por qué incluirse –o esperarse- todos en un mismo texto, al

mismo tiempo<sup>108</sup>. Recapitulamos estos dispositivos: 1) *assimilation*, como fusión de formas y confusión de esferas, que guían a la ‘*indeterminacy*’ de Hassan, oponiéndose a distinciones precisas y con preferencia por lexemas como el laberinto o el viaje sin destino; 2) *multiplication, permutation, enumeration*, como dispositivos matemáticos para resaltar una connotación de arbitrariedad “as if things subjected to an abstract order are not related to the real world” (Fokkema, 1997: 37), y cuyo ejemplo más claro es “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges; 3) *sensory perception*, o una preferencia por temas relacionados con la experiencia o percepción sensorial –como la pornografía, sin la reflexión más moderna- y una asimilación del mundo que se percibe sin saber –o sin querer saber- cómo esa estructura de mundo toma sentido; 4) *movement or action*, como una forma eludir la deliberación moderna y la introspección –de allí el interés postmoderno en la novela detectivesca, o la novela histórica-; 5) *mechanization and automatization*, tanto como tema, como en sus connotaciones semánticas, dando la bienvenida a la sociedad computarizada; 6) desarreglos en la *estructura de la oración*, en forma de agramaticalidad sintáctica, incompatibilidad semántica y uso tipográfico inusual – Fokkema toma a Joyce como parte del corpus postmoderno, aunque otros teóricos del postmodernismo como Hutcheon lo siguen considerando moderno-; y, 7) *text structure*, fragmentación e inestabilidad en la estructura, como lo ya comentado sobre una narración inestable, a través de conexiones arbitrarias o vacilantes que subrayan la discontinuidad.

A la hora de distinguir una obra postmoderna, Fokkema advierte que, además de los dispositivos mencionados anteriormente, también existen estrategias o convenciones pragmáticas utilizadas por escritores, lectores y otros usuarios de textos posmodernistas, que no necesariamente se ven reflejadas como marcas textuales. Para Fokkema estas estrategias están relacionadas con la producción y presentación de los textos, su distribución y su interpretación por parte de la audiencia y la crítica.

---

<sup>108</sup> Respecto a la definición de un repertorio concreto de dispositivos postmodernos, Fokkema aclara que las preferencias de varios autores postmodernistas son con frecuencia contradictorias, por lo que no puede esperarse que todos los dispositivos estén presentes en un mismo texto al mismo tiempo: “Although these devices show a family resemblance, some members of the postmodernist family are only distantly related and, so to say, not on speaking terms. For instance, the semantic connotation of “assimilation” or “fusion” which characterizes lexemes in many postmodernist text is incompatible with the connotation of “overprecision” which we may see in lexemes in other postmodernist texts” (Fokkema, 1997: 36).

“Readers, including critics, may project their postmodernist frame of mind on the text and interpret or use it accordingly”, advierte Fokkema (1997: 34). Así, el autor distingue y reitera, en cuanto a la *lectura y la interpretación*, que la estrategia básica del postmodernismo es la negación y contraposición a las estrategias modernas, especialmente en cuanto a precisión y distinción racional. De allí que los postmodernistas crean –o pretendan- vivir en el mundo de la no-selección o la no jerarquía, abandonando también los objetivos de autenticidad y credibilidad que interesaban a los autores modernos. La duda epistemológica moderna se convierte en lo postmoderno, primero en desespero y luego en indiferencia, con la idea del *nothing makes any difference*, lo que también destruye los estándares establecidos de lectura, pudiendo tender tanto a la sobre-precisión (*overprecise*), como a la no interpretación. En cuanto a la *distribución*, Fokkema menciona como estrategia postmoderna la superación de la brecha entre élite y cultura de masas; no hay resquemores respecto a la publicidad o los medios, y se puede apelar a temas considerados tabú (temas políticos, pornografía), con intenciones provocadoras. En cuanto a la *producción y presentación*, se pierde la noción de texto, erosionando su integridad y sus límites a través de la ironía, la parodia, la hibridación y el eclecticismo. Así, si lo moderno admitía la naturaleza artificiosa de sus textos, lo posmoderno admite un más amplio rango de arbitrariedad, emborronando límites y dando paso a una irrestricta intertextualidad como una forma de rechazar cualquier reclamo de originalidad.

Un criterio de análisis compartido por prácticamente todos los teóricos, es el interés postmodernista en la forma y la estructura narrativa como una herramienta de cuestionamiento a los principios modernos. Fokkema afirma en ese sentido que el énfasis en el código se vuelve todavía más explícito que en los modernos. De hecho, desentrañar el código se convierte en gran parte de la novela misma, por lo cual se colocan guiños al lector en función de ponerlo en situación incómoda, para enfatizar su rol como decodificador (Fokkema, 1984: 48). En los textos postmodernistas, el lector es remitido, instruido y cuestionado, estrategia que coincide perfectamente con las ideas del *Manifiesto del Crack* y de Volpi sobre la experimentación en la forma y el involucramiento del lector. Si hay múltiples finales –recuérdese que Volpi hablaba más bien de finales abiertos y ambivalentes-, el lector es quien deberá escoger el que

prefiere o estime más acorde con el emisor. El autor posmodernista puede incluso intentar volver personaje al lector, cuando hay una narración en segunda persona. Ello también responde a la evolución que mencionaba Fokkema del principio de no-selección del postmodernismo temprano –con las ideas de *anything goes* y *nothing makes any difference*–, a la cuasi-no-selección de las vertientes postmodernas de mayor compromiso, como el feminismo, la ficción historiográfica o la literatura postcolonial, enfocadas en valerse de los aspectos formales para denunciar los valores culturales, sociales y políticos de los grupos dominantes.

Huyssen<sup>109</sup> (2004) resalta también el privilegio que los autores postmodernos dan a la innovación estética, a la experimentación lingüística y a la reflexión y autorreferencia textual –no del sujeto–, pero advierte que el posmodernismo no va en contra del modernismo<sup>110</sup>, sino en contra de la representación de “cierto modernismo” que había sido domesticado. Observa en ese sentido, más que cambios radicales de episteme, un “cambio de sensibilidad”, para ir en contra de la representación y totalización moderna, o, siendo más precisos, en contra de las vertientes más positivistas de la Modernidad. Lo que resulta obsoleto son las codificaciones del modernismo en el discurso crítico, cuando, subliminalmente, se fundan en una perspectiva teleológica del progreso y la modernización.

Respecto a este último punto, Linda Hutcheon y Brian McHale coinciden en el cuestionamiento del postmodernismo a la visión historicista y teleológica del mundo. De hecho, la propuesta de Hutcheon es circunscribir el término de literatura postmoderna a lo que llama ‘*metaficción historiográfica*’, ficciones que se inscriben en la historia, pero con un afán de denuncia y subversión<sup>111</sup>. “For me, postmodernism

---

<sup>109</sup> Es importante destacar que Huyssen en su “Guía del postmodernismo” tiene un enfoque marcadamente estadounidense sobre la literatura. Por lo que, aunque incluye textos de otros países, su visión se nota mediada por el proceso estadounidense de características muy distintas a lo ocurrido en Europa y Latinoamérica. Así, por ejemplo, Huyssen asume el posmodernismo estadounidense como la prehistoria del postmodernismo, más ligado a las vanguardias europeas, y a los autores de los 70, como el postmodernismo en sí, sólo que ya desarmado de su fuerza crítica.

<sup>110</sup> No confundir con el modernismo latinoamericano, el movimiento literario que se desarrolló entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, especialmente en la poesía, con Rubén Darío y José Martí como máximos exponentes.

<sup>111</sup> Cabe apuntar que, a pesar de los aportes de Hutcheon para el estudio de la ficción historiográfica, en la que efectivamente puede ubicarse *En Busca de Klingsor*, su equiparación del postmodernismo con la metaficción historiográfica deja fuera de la poética postmodernista cualquier obra que no encaje con el esquema historicista, a pesar de que ésta presente una clara vocación experimental, así como

is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, *installs and then subverts, the very concepts it challenges*”, dice Hutcheon (2004: 3; el subrayado es nuestro). En ese sentido, el postmodernismo es, según su análisis, fundamentalmente contradictorio, histórico e ineludiblemente político: “Its contradictions may well be those of late capitalist society, but whatever the cause, these contradictions are certainly manifest in the important postmodern concept of ‘the presence of the past’” (Hutcheon, 2004: 4).

---

preocupaciones similares de subversión, parodia y cuestionamiento al proyecto cultural moderno. Por lo tanto relega al cajón de ‘ultramodernistas’ autores como los estadounidenses John Barth y William Gass o, en Latinoamérica, los cubanos Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante, que han contribuido en los debates en torno al postmodernismo/postestructuralismo. Por el contrario, incluye obras como *Cien años de soledad* de García Márquez, cuya interpretación como ficción historiográfica no resulta plausible, dado que no existe referente histórico –ni lugar, ni personajes, ni hechos concretos registrados- con el que la ficción esté jugando. Su inclusión pareciera responder más bien a una lectura etnocéntrica y perversa del realismo mágico, o, más específicamente, de lo real maravilloso, explicado por Alejo Carpentier.

## 2.4. La novela de impugnación histórica

Como ‘metaficción historiográfica’ –otros la han llamado novela histórica postmoderna, o ficción historiográfica- Hutcheon enmarca novelas conocidas y populares como *The French Lieutenant’s Woman* (John Fowles), *Midnight’s Children* (Salman Rushdie) o *Ragtime* (E. L. Doctorow), que son intensamente autoreferenciales y, sin embargo, también cuestionadoras de los acontecimientos y personajes históricos. Para ello, la metaficción historiográfica tiene como fundamento: “its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past” (Hutcheon, 2004: 5). Es decir, se inscribe en la historia, asumiéndola en su carácter de constructo humano al igual que la ficción misma, para entonces poder subvertirla, reelaborando los elementos del pasado.

Dentro de este marco y afán revisionista efectivamente puede ubicarse el proyecto de Volpi, en particular con *En busca de Klingsor* –como profundizaremos en el análisis- que revisita la carrera hacia la bomba atómica, ficcionalizando los hechos históricos de la Segunda Guerra Mundial y los juicios de Nuremberg, para cuestionarse no sólo lo ocurrido, sino los valores sobre los que se han construido nuestras sociedades, a partir de esos momentos críticos.

En este camino de revisión histórica, la metaficción historiográfica combate el arte como fetiche, al mismo tiempo que cuestiona lo real, problematizando la naturaleza del referente y su relación con lo real. Oscila entre el pasado y el presente, lo fantástico y lo real, lo ficticio y lo histórico, lo oficial y lo apócrifo. Utiliza personajes ficticios así como figuras históricas y políticas para parodiar y criticar la veracidad de la versión histórica oficial, impulsándonos a repensar críticamente la historia, entendiéndola como una construcción. “What such fiction also does, however, is problematize both the nature of the referent and its relation to the real, historical world by its paradoxical combination of metafictional self-reflexivity with historical subject matter”, explica Hutcheon (2004: 19). Según su análisis, la ficción historiográfica no rechaza, ni meramente acepta, sino que se inscribe en la historia y solo entonces la subvierte, al confrontar el discurso artístico con el discurso histórico:



“It does change irrevocably any simple notions of realism or reference by directly *confronting the discourse of art with the discourse of history* (Hutcheon, 2004: 20; el subrayado es nuestro).

Normalmente ficción e historia se distinguen por los marcos en los que se desenvuelven. No obstante, la metaficción historiográfica los cruza para ponerlos a ambos en evidencia y mostrar que no hay una verdad, sino verdades:

Historiographic metafiction suggests that truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fiction [...]. Postmodern novels like *Flaubert's Parrot* [Julian Barnes], *Famous Last Words* [Timothy Findley], and *A Maggot* [John Fowles] openly assert that there are only truths in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness per se, just others' truths. (Hutcheon, 2004: 110)

Así se cuestiona tanto la pretensión de ‘auténtico’ de la referencia y como de ‘inauténtico’ de la copia o representación:

The interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both ‘authentic’ representation and ‘inauthentic’ copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality. (Hutcheon, 2004: 110)

El objetivo final es incluir la historia en el presente, para que pierda su sentido concluyente y teleológico. Para lograrlo, Hutcheon menciona algunas estrategias, como problematizar los géneros literarios, así como los límites de la teoría y la ficción, y los límites entre alta y baja cultura. De allí el interés postmoderno en formas populares, como la novela detectivesca o el western. Pero lo que más llama la atención de Hutcheon es la paradoja de novelas como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco –obra con la que, cabe acotar, se suele comparar *En busca de Klingsor-*, que son populares *best sellers*, al mismo tiempo que objetos de profundos estudios académicos. Dice Hutcheon:

I would argue that, as typically postmodernist contradictory texts, novels like these parodically *use and abuse the conventions of both popular and elite literature*, and do so in such a way that they can actually use the invasive culture industry to challenge its own commodification processes from within. (2004: 20; el subrayado es nuestro)

Según la teórica, en este proceso la novela de ficción historiográfica aprovecha a la vez que subvierte la fragmentación de la cultura de élite:

hybrid novels like these work both to address and to subvert that fragmentation through their pluralizing recourse to the discourses of history, sociology, theology, political science, economics, philosophy, semiotics, literature, literary criticism, and so on. (Hutcheon, 2004: 20-21)

*El nombre de la rosa*, por ejemplo, mezcla semiótica, análisis bíblico, estudios medievales y teoría literaria dentro de una ficción con corte de novela histórica detectivesca. Y la estrategia puede relacionarse con las pretensiones de Volpi en *En busca de Klingsor*. Ambas novelas utilizan recursos de la novela de intriga –así como el enfoque de *best-seller*–, sólo que el mundo cerrado eclesial de la primera ha sido sustituido por el de los científicos, en la segunda. Un detective poco ortodoxo –un fraile franciscano perspicaz e inteligente en *El nombre de la rosa*, y un científico atolondrado en *En busca de Klingsor*– no sólo guía la investigación de los hechos, la intriga político-criminal, sino que también hilvana o conduce a una intensa reflexión histórico filosófica. Habiendo formado parte del movimiento de neovanguardia literaria *Gruppo 63* –dado a la experimentación lingüística, con propensión a las citas y el collage–, Eco presentó *El nombre de la rosa* como una *opera aperta*, una novela abierta, con dos o más niveles de lectura, llena de referencias y de citas de autores medievales reales, que colocó en boca de los personajes. Todo ello pareciera tener importantes resonancias en las posteriores propuestas de Volpi, como veremos en el análisis.

En todo este proceso de cuestionamiento, la parodia funciona, según Hutcheon, como el recurso literario por excelencia del postmodernismo y de la ficción historiográfica, ya que con ella logra a un mismo tiempo incorporar y cuestionar aquello que refiere. A diferencia de otros teóricos –como Jameson que ve negativamente el llamado ‘pastiche’– para Hutcheon la parodia tiene una profunda intención crítica:

La parodia —a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación, o simplemente intertextualidad— es considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del postmodernismo, tanto por los detractores como por los defensores de este último [...]. Pero esta repetición paródica del pasado del arte no es nostálgica; siempre es

crítica. Tampoco es ahistórica o deshistorizante; no arranca de su contexto histórico original al arte del pasado para volverlo a armar en «un espectáculo de disponibilidad» [...]. En vez de eso, a través de un doble *proceso de instalación e ironización*, la parodia señala *cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas* y qué consecuencias *ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia*. (Hutcheon, 1993: 187; el subrayado es nuestro)

Según la teórica, la parodia busca así poner en primer plano la política de representación. No es que haga caso omiso del contexto de las representaciones que se citan, sino que utiliza la ironía precisamente para reconocer el hecho de que estamos separados del pasado. Hay un continuo, pero también hay una diferencia irónica, inducida por esa misma historia. De allí que en la parodia postmoderna no sólo no haya ninguna resolución de contradicciones, sino que haya una puesta en primer plano de esas contradicciones. En ese sentido, a diferencia de otras interpretaciones del postmodernismo –que ven la cita como exenta de valoración y por lo tanto idónea para una cultura sobresaturada de imágenes, aunque también desarmada-, para Hutcheon (1993: 187) la parodia postmodenista es una forma ‘problematizadora’ de valores, y una manera ‘des-naturalizadora’ de reconocer la historia y las representaciones. Más que un mero juego académico o un retorno infinito a la textualidad, “a lo se nos pide que atendamos es al proceso representacional entero –en una amplia gama de formas y modos de reproducción- y a la imposibilidad de hallar ningún modelo totalizador para resolver las contradicciones postmodernas resultantes” (Hutcheon, 1993: 188). La parodia postmoderna se presenta, en resumen, como una especie de revisión impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia.

La ficción postmoderna también cuestiona las ideas de coherencia y subjetividad del discurso de la Modernidad, a través de la problematización del narrador. “The perceiving subject is no longer assumed to a coherent, meaning-generating entity”, explica Hutcheon (2004: 11). Con el fin de cuestionar la idea del sujeto coherente y unitario, los narradores se vuelven múltiples y ambiguous, o limitados. Dice Hutcheon:

Narrators in fiction become either *disconcertingly multiple and hard to locate* (as in D.M. Thomas's *The White Hotel*) or *resolutely provisional and limited*—often undermining their own seeming omniscience (as in Salman Rushdie's *Midnight's Children*) [...]. In Charles Russell's terms, with postmodernism we start to encounter and are challenged by “an art of shifting perspective, of double self-consciousness, of local and extended meaning”. (Hutcheon, 2004: 11)

Es a partir del sujeto cuestionado, que se rechaza cualquier totalización, apelando a la heterogeneidad y provisionalidad. En este sentido, prosigue Hutcheon:

As Foucault and others have suggested, linked to this contesting of the unified and coherent subject is a more general questioning of any totalizing or homogenizing system. Provisionality and heterogeneity contaminate any neat attempts at unifying coherence (formal or thematic). Historical and narrative continuity and closure are contested, but again, from within. The teleology of art forms—from fiction to music—is both suggested and transformed. (2004: 12)

De hecho, para Hutcheon la diferencia principal entre autores modernos y postmodernos reside en la provisionalidad de las respuestas de estos últimos, al dismantelar cualquier posibilidad de unidad y coherencia. No se resuelven dicotomías, sino que se las denuncia y explota, poniendo en primer plano la forma como nuestros diversos sistemas de signos otorgan sentido a nuestra experiencia.

*There is no dialectic in the postmodern: the self-reflexive remains distinct from its traditionally accepted contrary—the historic-political context in which it is embedded. The result of this deliberate refusal to resolve contradictions [como el criterio de no-selección de Fokkema] is a contesting of what Lyotard [...] calls the totalizing master narratives of our culture, those systems by which we usually unify and order (and smooth over) any contradictions in order to make them fit*”. (Hutcheon, 2004: x; el subrayado es nuestro).

Es así como la cultura postmoderna mantiene, según la teórica, una relación contradictoria con la “cultura humanista liberal dominante”. Según su análisis, no la niega, pero la inquiere desde dentro en sus propias suposiciones, para llegar a dar respuestas sólo provisionales y limitadas al contexto. “The eighteenth-century concern for lies and falsity becomes a postmodern concern for the multiplicity and dispersion of truth(s), truth(s) relative to the specificity of place and culture”, dice

Hutcheon (2004: 108). Así, los escritores postmodernistas viven –o pretenden vivir, diría Fokkema- con la paradoja. En este sentido, argumenta Hutcheon que

modernists like Eliot and Joyce have usually been seen as profoundly humanistic [...] in their paradoxical desire for stable aesthetic and moral values, even in the face of their realization of the inevitable absence of such universals. Postmodernism differs from this, not in its humanistic contradictions, but in the *provisionality of its response to them: it refuses to posit any structure* or, what Lyotard [...] calls, master narrative—such as art or myth— which, for such modernists, would have been consolatory. (2004: 6; el subrayado es nuestro)

Según su visión, este tipo de sistemas o visiones totalizantes pueden parecer atractivos e incluso necesarios, pero eso no los hace menos ilusorios para la estética postmoderna.

Por su parte, Brian McHale también considera la revisión histórica, el cuestionamiento a la “historia oficial” como una característica de la literatura postmodernista, pero el factor diferencial, asegura, está en que, mientras la literatura moderna se ocupa de cuestionamientos de carácter *epistemológico*, lo que domina en la narrativa postmodernista son los cuestionamientos *ontológicos*. Más allá de los aspectos formales tomados individualmente, McHale busca enfocarse en los principios ideológicos dominantes en la ficción y el tipo de cuestionamientos que pretende. Así, a partir de la categorización hecha por Fokkema, establece que la diferencia general está en que en los autores modernos los cuestionamientos dominantes son de carácter epistemológico –qué se conoce y cómo se conoce-, mientras que en los autores postmodernos los cuestionamientos son más de carácter ontológicos -modos de ser-.

Según el teórico, la ficción histórica moderna despliega estrategias que apuntan especialmente a preguntas como: ¿Cómo puedo interpretar el mundo del cual formo parte? ¿Quién conoce? ¿Cómo se conoce? ¿Cuáles son los límites de lo cognoscible? ¿Cómo se transmite el conocimiento? Así coloca el ejemplo de *¡Absalón, Absalón!* de Faulkner. La novela, según McHale, ha sido diseñada para escalar sobre estas dudas epistemológicas. “Its logic is *that of a detective story, the epistemological genre par excellence*”, recalca (McHale, 1987: 9; el subrayado es nuestro). Los protagonistas “sift through the evidence of witnesses of different

degrees of reliability in order to reconstruct and solve a ‘crime’” -al igual que ocurre en las ficciones de otros escritores modernos, como Henry James o Joseph Conrad-, solo que en el caso de la novela Faulkner no hay exactamente un asesinato misterioso por resolver. De esta manera la novela pone en primer plano dudas epistemológicas como la accesibilidad y circulación del conocimiento, a través de dispositivos característicamente modernos como la multiplicación y la yuxtaposición de perspectivas, la focalización de toda la evidencia a través de un único ‘centro de conciencia’, variantes de un monólogo interior, entre otros. Además, transfiere las dudas epistemológicas a los lectores, a través de recursos como una cronología dislocada, información incompleta y otros elementos que simulan los mismos problemas de accesibilidad, fiabilidad y limitación del conocimiento que afectan al protagonista, analiza el teórico estadounidense.

La tendencia dominante en la ficción postmoderna es, en cambio, ontológica. Según McHale (1987: 10) el autor postmodernista utiliza estrategias alineadas con preguntas como las que Dick Higgins califica de “post-cognitivas”: ¿Qué mundo es este? ¿Qué hay que hacer aquí? ¿Cuál de mis yoos lo hará?; o, incluso, preguntas sobre la ontología del texto literario o del mundo que proyecta: ¿Qué es un mundo? ¿Qué tipos de mundo existen? ¿Cómo se constituyeron? ¿En qué se diferencian? ¿Qué sucede cuando se confrontan mundos diferentes o cuando las fronteras se violan? ¿Cuál es el modo de existencia de un texto? ¿Cuál es el modo de existencia del mundo o los mundos proyectados? Es esta diferencia la que, según McHale, da sentido a la selección de recursos formales por parte de los autores:

We could now return to the various catalogues of features proposed by Lodge, Hassan, Wollen, and Fokkema, and if we did, we would find, I think, that most (if not quite all) of these features could easily be seen as strategies for foregrounding ontological issues. In other words, *it is the ontological dominant which explains the selection and clustering of these particular features*; the ontological dominant is the principle of systematicity underlying these otherwise heterogeneous catalogues. (McHale, 1987: 10; el subrayado es nuestro)

La propuesta de McHale pretende, sin embargo, mantener cierto dinamismo; no funciona con apartados estancos, sino que admite que la incertidumbre

epistemológica puede decantar en pluralidad ontológica, al mismo tiempo que cuestiones ontológicas pueden volverse epistemológicas<sup>112</sup>.

*Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they 'tip over' into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions -the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible. (McHale, 1987: 11; el subrayado es nuestro)*

Lo importante es determinar cuál es la tendencia que domina y cuál queda en un segundo plano. Sostiene McHale:

Literary discourse, in effect, only specifies which set of questions ought to be asked first of a particular text, and delays the asking of the second set of questions, slowing down the process by which epistemological questions entail ontological questions and vice versa. This in a nutshell is the function of the dominant: it specifies the order in which different aspects are to be attended to. (1987: 11)

De allí que, aunque se puede interrogar e interpretar un texto postmoderno en cuanto a sus implicaciones epistemológicas, resulta más urgente y productivo interrogarlo acerca de las implicaciones ontológicas. En ese sentido, según el análisis de McHale, en Faulkner pesan más los cuestionamientos epistemológicos, por lo que deberá interpretarse como ficción moderna, a diferencia de otros autores contemporáneos –el teórico analizó a Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Carlos Fuentes, Vladimir Nabokov, Robert Coover y Thomas Pynchon-, quienes a lo largo de sus carreras recorrieron toda la trayectoria del modernismo a la poética postmoderna y dejaron marcas en sus obras de las diversas etapas.

Siguiendo este enfoque, veremos en el análisis de la obra de Volpi que hay claras inquietudes epistemológicas en *En busca de Klingor*. De hecho, su estructura narrativa parte, igual que la mencionada *¡Absalón, Absalón!*, de la novela

---

<sup>112</sup> Sobre este vaivén entre tendencias epistemológicas u ontológicas, McHale aclaraba: “A philosopher might object that we cannot raise epistemological questions without immediately raising ontological questions, and vice versa, and of course he or she would be right. But even to formulate such an objection, the philosopher would have to mention one of these sets of questions before the other set - inevitably, since discourse, even a philosopher's discourse, is linear and temporal, and one cannot say two things at the same time” (1987, 11).

detectivesca y mucho de su trama y estructura busca mostrar precisamente la imposibilidad de conocer. En diversos niveles, jugando en forma y fondo, nos lleva de la teoría de la incertidumbre a la imposibilidad de saber quién es el criminal. No obstante, como también veremos en el próximo capítulo, todos estos cuestionamientos epistemológicos conducen a una reflexión ética y, en términos de McHale, también ontológica: ¿qué mundo es éste y cómo podemos actuar en él, si no podemos conocer la verdad?

Observamos que en *En busca de Klingsor* prevalece el cuestionamiento epistemológico, sólo que, al escoger un determinado momento de la historia y enfocarse en determinados hechos y personajes históricos, la intención es finalmente hacernos reflexionar éticamente sobre el estado de ese mundo que no se alcanza a conocer del todo, es decir, reflexionar sobre la crisis de la Modernidad, como ahondaremos en el próximo capítulo.

McHale resalta entre las estrategias postmodernas la transgresión histórica, el cuestionamiento de la historia oficial, como decíamos previamente. De hecho, de acuerdo con su visión, entre las características de la ficción postmoderna que más visiblemente exponen una preocupación ontológica está la inserción de personajes históricos reales en el contexto ficcional: “There is an ontological scandal when a real-world figure is inserted in a fictional situation, where he interacts with purely fictional characters” (McHale, 1987: 85). Este recurso es utilizado por Volpi en toda la Trilogía del Siglo XX, al insertar su ficción en tres momentos históricos críticos –la Alemania de la postguerra, en plenos juicios de Nuremberg, en el caso de *En busca de Klingsor*; el Mayo Francés, en *El Fin de la Locura*; y la caída del muro de Berlín, en *No será la Tierra*– e incluir numerosos personajes históricos reales de la ciencia, la filosofía y la política, que se mezclan e interactúan con los personajes ficticios.

Según el análisis de McHale, la ficción postmodernista prefiere incorporar en la ficción personajes históricos que tengan carga y resalten la tensión entre lo interno y lo externo. Mientras la ficción histórica, “clásica” según McHale –nosotros preferimos el término ‘decimonónica’–, introduce personajes históricos procurando que las acciones que se les atribuyen en el texto no contradigan la historia oficial, lo aceptado como hecho histórico, o limitándose a ficcionalizarlos e improvisar en las



zonas oscuras<sup>113</sup> donde el registro oficial tiene poco que decir; la ficción historiográfica postmoderna busca provocar. En ese sentido, escoge con frecuencia personajes con carga histórica, repulsivos o atractivos –McHale menciona a los hermanos Kennedy, Nixon, Lenin, Trotsky, Freud, el Che Guevara, entre otros ejemplos-, y los coloca en situaciones que contrasten y creen tensión con la propia ficción. El objetivo no es sólo generar cuestionamientos en torno a la porosidad de los límites de la ficción y la historia, sino también que surjan otras interrogantes de carácter ontológico: ¿Quién fue realmente este personaje? ¿Este personaje ficticio no será realmente una figura histórica real? ¿Cuál es la relación entre personajes ficcionales e históricos?

Según explica el teórico estadounidense, la ficción histórica clásica o decimonónica busca ser discreta, intenta que la transgresión sea lo más imperceptible posible, por lo que la simula y esconde, improvisando sólo en las áreas oscuras, evitando anacronismos y procurando hacer coincidir ambos mundos. La ficción historiográfica postmoderna, en cambio, pretende poner en primer plano la transgresión, por lo que hace la transición del mundo real al ficticio tan discordante como sea posible, resaltando las contradicciones con la historia oficial, acentuando los anacronismos y mezclando historia y fantasía<sup>114</sup>. “Apocryphal history, creative anachronism, historical fantasy - these are the typical strategies of the postmodernist revisionist historical novel”, apunta McHale (1987: 90). Volpi, como ya hemos avanzado, introduce numerosos personajes históricos en toda su trilogía. En *En busca de Klingsor* la historia que comienza con la figura del propio Hitler, incorpora a lo

---

<sup>113</sup> Como áreas oscuras aprovechadas por la novela histórica clásica, está la vida interior de los personajes históricos. Dice McHale: “According to this norm, the novelist is free to introspect his historical characters, even to invent interior monologues for them; the classic example, of course, is Tolstoy's Napoleon. But the Tolstoyan example is not the only norm in this matter. Other historical novels regard the inner world of historical figures as inaccessible - inadmissible realms, in other words - and therefore present them externally only, reserving the presentation of inner life for their wholly fictional characters; this is the norm that Scott, for example, follows” (1987: 88).

<sup>114</sup> McHale resalta especialmente la mezcla de elementos de fantasía o literatura fantástica en la historia como una característica de la ficción historiográfica postmoderna: “Postmodernist apocryphal history is often fantastic history at the same time. Thus, for example, one of the versions of Pynchon's secret history in *Gravity's Rainbow* involves angelic and other-worldly conspirators. Similarly, Fuentes's apocryphal history of Spain is also a fantastic history: Felipe II regresses from a human being to a wolf; Elizabeth of England uses black magic to vitalize a golem; and it is the golem who actually rules Spain from the Renaissance to our time, changing his appearance with the passage of the centuries, from Hapsburg to Bourbon to his final incarnation as Generalissimo Franco” (McHale, 1987: 95).

largo de la trama a los principales científicos involucrados en la carrera por la bomba atómica. En el siguiente análisis veremos cómo el autor introduce a tales personajes históricos –con un enfoque más moderno o postmoderno- y, más importante, evaluaremos con qué intencionalidad y con qué efectos fueron incorporados a la ficción.

De acuerdo con el análisis de McHale, la novela histórica postmodernista es revisionista en dos sentidos: primero, porque revisa el contenido de la historia oficial, reinterpretándola, frecuentemente para desmitificar o desacreditar la versión ortodoxa del pasado; y, segundo, porque revisa y, de hecho, transforma las convenciones y normas de la propia ficción histórica. En ese sentido, la ficción histórica postmodernista busca cuestionar el registro oficial de la historia a través de una versión alternativa o apócrifa. Esta versión apócrifa contradice la versión oficial de dos maneras: bien complementándola, reclamando restaurar lo que se ha perdido o suprimido, bien desplazándola por completo. En el primer caso opera en las zonas oscuras, de forma similar a la clásica ficción histórica, pero utilizando la parodia. En el segundo caso, viola y traspasa ostensiblemente esas zonas no registradas, para contradecir directamente la historia oficial. Explica McHale:

In both cases, the effect is to juxtapose the officially-accepted version of what happened and the way things were, with another, often radically dissimilar version of the world. *The tension between these two versions induces a form of ontological flicker between the two worlds: one moment, the official version seems to be eclipsed by the apocryphal version; the next moment, it is the apocryphal version that seems mirage-like, the official version appearing solid, irrefutable.* (1987: 90; El subrayado es nuestro)

El objetivo es entonces contraponer la historia aceptada con un relato alterno, a fin de producir una tensión inquietante entre ambas versiones. Al novelar la historia, los autores postmodernos dejan ver, tal como decía Hutcheon, que la historia en sí también puede ser una forma de ficción, por lo que ficción y registro oficial histórico pasan a competir como posibles vehículos de la verdad histórica. En las revisiones postmodernistas, la historia y la ficción cambian lugares, la historia parece “ficcional” y la ficción parece “verdadera” historia, de manera que el mundo real pareciera perderse desenfocado. Al concebir la historia como novela y la novela como historia,

se busca que el lector pierda el sentido de la realidad. Es la tensión entre ambos 'relatos' la que termina por cuestionar no sólo la historia oficial, sino la idea de lo 'real'. "But of course this is precisely the question postmodernist fiction is designed to raise: real, compared to what?", recalca McHale (1987: 96).

A pesar de los aportes del enfoque más integrador de McHale, al ir más allá del mero estudio de los aspectos formales del postmodernismo, para evaluar los principios ideológicos presentes en la ficción, coincidimos con autores como Santiago Juan-Navarro (2002), respecto a que su concepto de postmodernismo como ontológicamente dominante no resulta del todo consistente y clarificador. De hecho, muchos de los ejemplos utilizados para apoyar su tesis podrían utilizarse en sentido opuesto. Advierte Juan Navarro que

[a]utores como Carlos Fuentes, Ishmael Reed, Julio Cortazar y E. L. Doctorov, a los que McHale atribuye preocupaciones predominantemente ontológicas, muestran en sus respectivas carreras un creciente interés por cuestiones de orden epistemológico. Si bien es cierto que *Terra Nostra* de Carlos Fuentes y *Mumbo Jumbo* de Ishmael Reed problematizan la frontera entre ficción e historia, como afirma McHale, no es menos cierto que esas mismas obras también examinan problemas epistemológicos sobre el origen y transmisión del conocimiento. (2002: 23)

Como apuntábamos previamente, algo similar sucede con *En busca de Klingor* y la trilogía volpiana, donde la combinación de autorreferencialidad narrativa y reflexión metahistórica están jugando en ambos sentidos, como ahondaremos en el próximo capítulo. No obstante, el estudio de McHale de las estrategias posmodernistas, en cuanto a cómo la metaficción historiográfica revisa tanto el contenido del registro histórico, como las convenciones de la novela histórica decimonónica, nos resulta acertado y útil para nuestro análisis de la obra volpiana, al igual que sus claves de estudio en cuanto a los cuestionamientos ontológicos de la ficción historiográfica.

En ese mismo sentido, aunque como advirtiéramos al inicio de este apartado, no podemos adoptar el término de literatura postmodernista como una estética totalmente nueva y diferenciada que pueda aplicarse de manera exacta a la obra volpiana –dado que existen demasiados puntos de continuidad, además de enfoques contradictorios y desacuerdos en cuanto a corpus, cronología y categorizaciones,

especialmente al tratar autores latinoamericanos<sup>115</sup>-, sí consideramos útil rescatar las líneas comunes en cuanto a una(s) tendencia(s) estética(s) –postmodernista, ultramodernista o neovanguardista- que se enfrenta(n), revisa(n) o impugna(n) la visión historicista y teleológica del mundo, y plantea(n) una grieta o crisis de la Modernidad. Tomando también en cuenta que en las últimas décadas han proliferado especialmente las aproximaciones teóricas postmodernistas –que han preferido ese término para autocalificarse-, nos valemos entonces de su amplio catálogo de estrategias y dispositivos, con el fin de arrojar luz a la obra volpiana específicamente en cuenta a su mirada crítica a la Modernidad.

La obra de Volpi y *En busca de Klingsor* en particular encaja, como hemos visto, con principios y estrategias como la indeterminación, la ambigüedad, la fragmentación, la discontinuidad, la inestabilidad, el perspectivismo, la hibridación genérica y el involucramiento del lector. Desde el propio *Manifiesto del Crack* y los ensayos sobre los llamados ‘libros del caos’ se hace evidente el privilegio que quiere dar Volpi a la innovación estética y la experimentación formal, precisamente para revelar y enfrentarse a los códigos de representación modernos y a la perspectiva teleológica del progreso y modernización. Se distancia, sin embargo, respecto a otras tácticas y dispositivos enumerados por la teoría postmoderna, en cuanto al uso de lo kitsch, el pop y la cultura de masas, y, sobre todo, por su interés de totalización<sup>116</sup>, de conocimiento y resumen del siglo XX, que es en definitiva el objetivo de su trilogía, y

---

<sup>115</sup> Además de las inconsistencias y problemas ya mencionados respecto a la ambigüedad de usos del término ‘postmodernismo’, y los desajustes de categorizaciones de Hutcheon y McHale en cuanto a la metaficción historiográfica, puede observarse que la línea divisoria entre obras modernas y postmodernistas resulta bastante borrosa y voluble de un teórico a otro. Así por ejemplo, autores normalmente considerados modernos, como Joyce, son incluidos por algunos teóricos dentro del corpus postmodernista. “Not much can be said here if Joyce’s *Finnegans Wake* (1939) is included in the modernist corpus”, admite Fokkema (1997: 38), para aclarar luego que él lo asume como postmodernista, “then one may assume that syntactic ungrammaticality, semantic incompatibility, and unusual typographical arrangement occur more often in postmodernist text”. Otro tanto ocurre con los autores latinoamericanos considerados, como Borges, Fuentes y García Márquez.

<sup>116</sup> Cabe acotar que muchos teóricos como Huyssen han señalado que el discurso postmoderno recae en algún punto en la totalización. Hassan advierte que el postmodernismo “a pesar de su interés por deshacer, también contiene la necesidad de descubrir una ‘sensibilidad unitaria’ (Sontag), de ‘cruzar la frontera y cerrar la brecha’ (Fiedler), y alcanzar, como he sugerido, una inmanencia del discurso, una intervención de ‘conocimiento’: ‘an expanded noetic intervention’, a ‘neo-gnostic im-mediacy of min’” (Hassan, 1987: 89). Ante tal contradicción, Hutcheon resalta el carácter paradójico de la poética postmoderna, que debe funcionar aún con elementos tan contradictorios o paradójicos como el hecho de que Lyotard haya construido una metanarrativa sobre la postmoderna incredulidad de las metanarrativas.

la aspiración de las novelas totales que reclamaba el *Crack*. En ese sentido, ubicamos a Volpi, más allá del debate moderno/postmoderno, como heredero de la línea experimentalista, internacionalista de la llamada ‘*nueva narrativa latinoamericana*’ (Rama, Monegal, Fuentes), que nacida en oposición a la novela regionalista de los años veinte, se desarrolló en el siglo XX llegando a su esplendor en los años cincuenta y sesenta, fue uno de los elementos más destacados del llamado *boom*, y hoy, siguiendo ese péndulo de la tradición de la renovación vuelve a cultivarse, con renovado espíritu crítico.



## **Capítulo III**

***En busca de Klingsor, el punto de quiebre***





## 1. La trilogía del siglo XX

### 1.1. El proyecto volpiano

El autor más reconocido del *Crack*, Jorge Volpi, asume y ejerce la novela como “una forma de conocimiento”, como una manera de “explorar el mundo” y a nosotros mismos como seres humanos, un instrumento para llegar a la verdad –o verdades- a través de la ficción y, sobre todo, de “conservar la memoria lejos de la severidad de la historiografía”, como veíamos en el anterior capítulo. Es bajo esta premisa de novela con función epistemológica que emprende su Trilogía del Siglo XX, uno de sus proyectos literarios más ambiciosos, con el que intentó explorar, conocer y comprender un período que él mismo califica como el “siglo de la incertidumbre”.

Siguiendo los parámetros de la ‘novela total’ que proclamaba el *Crack* en su *Manifiesto*, así como ese gusto por la mezcla entre el ensayo y la novela que defendía Volpi, en la Trilogía del Siglo XX el autor parece haber puesto en práctica gran parte de las estrategias delineadas por primera vez en su ensayo “Los libros del caos” (1996). El enfoque no deja de ser paradójico: para conocer el ‘siglo de la incertidumbre’, el siglo en el se supone cayeron las metanarrativas totalizadoras y se perdieron las certezas, se utiliza la novela y las estrategias de los ‘libros del caos’ - que tampoco pretenden presentar una verdad, por no imponerla como la verdad unívoca- para desentrañar y resumir el siglo; es decir, para ‘conocer’ y ‘totalizar’ una época de quiebre, como analizaremos en breve.

La búsqueda exhaustiva de conocimiento se inserta entonces como fundamento mismo de la literatura volpiana, en una narrativa de interpretación histórica, política y filosófica. Así lo afirman Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana:

Para Volpi, la literatura no se cierra en un fin en sí mismo. Narrar le supone un medio de conocimiento –en sus propias palabras: “escribo sobre lo que no conozco y escribo para conocerlo”- y esta exploración del mundo siempre queda “grabada” con mayor o menos sutileza en sus libros, convirtiéndolos en un híbrido entre la novela y el ensayo. (2004: 94)

Según su análisis, fue así como Volpi se adentró en el mundo de la alquimia a través de la escritura de *A pesar del oscuro silencio*, exploró lo diabólico y el mal en *Días de Ira*, y se sumergió en la mitología del juicio final en *El temperamento melancólico*, “novelas de ideas, novelas de tesis, novelas con una pesada carga documental [...], una enciclopedia de sus pasiones intelectuales” (Castañeda y Santajuliana, 2004: 94).

Lo que comenzó como un tanteo de los vínculos entre la ciencia y el poder -el germen de *En Busca de Klingsor*- evolucionó hacia una radiografía de toda la centuria. “Empecé escribiendo *En busca de Klingsor* interesado en explorar la relación entre la ciencia y la política durante la primera mitad del siglo XX, cuando iba ya avanzado en su escritura descubrí que lo que quería era escribir una trilogía del siglo XX”, contó en una entrevista (Santodomingo, 2004). Aunque se trata de textos independientes en cuanto a historias y personajes, comparten el mismo “espíritu de mezclar historia y ficción y de hablar en el fondo sobre el derrumbe de las utopías en el siglo XX”, explicó el autor.

La trilogía volpiana se presenta así integrada por *En Busca de Klingsor* (1999), enfocada, en principio, en la utopía científica y del progreso; *El fin de la locura* (2003), dedicada a la utopía de la izquierda revolucionaria; y *No será la tierra* (2006), centrada en el fin del socialismo real, con la caída del muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética.

Compuesta por tres libros independientes, la trilogía busca sin embargo englobar la totalidad del siglo, cubriendo los hechos históricos, científicos,

económicos y políticos más importantes, para revisar críticamente lo que en términos lyotardianos serían algunas de las metanarrativas esenciales del siglo XX, como el progreso, el capitalismo, el socialismo y la globalización. Así, la trilogía de Volpi da un repaso a los momentos críticos de la pasada centuria, para revisarlos en clave de ficción historiográfica, enfocando cada novela en una determinada época y un conflicto específico, que bien podemos relacionar con aspectos clave de la crisis de la Modernidad, con *En busca de Klingsor* como punto de quiebre. En ese sentido, ubica cada novela en momentos y lugares significativos, espacios geográficos y tiempos determinados, que como escenarios simbólicos evocan imaginarios concretos:

1) *En busca de Klingsor*, la Alemania de la postguerra, en plenos juicios de Núremberg –con algunos antecedentes en Estados Unidos y algunas secuelas en plena Guerra Fría– hasta la caída del Muro de Berlín, para adentrarse en la dinámica que permitió tanto el desarrollo de la física cuántica, como la bomba atómica y el cambio de paradigma que, desde la ciencia, inauguraba la ‘era de la incertidumbre’, revisando críticamente las visiones teleológicas de historia, ciencia y progreso, así como el alcance de la ‘razón’ como instrumento de distinción ética, tal y como ahondaremos en los próximos apartados.

2) *El fin de la locura*, el París de mayo de 1968 y la Latinoamérica de la década de los 70, hasta el México de Salinas de Gortari, para diseccionar el cambio de paradigma en lo filosófico y político, incorporando a la ficción algunas de las figuras más importantes del pensamiento francés —Jacques Lacan, Louis Althusser, Roland Barthes y Michel Foucault- y de la historia política –Fidel Castro y Salvador Allende. Las memorias del protagonista sirven en realidad para contar los devenires ideológicos y políticos de la década de los setenta y ochenta, desde el moviendo estudiantil de mayo del 68 y las críticas estructuralistas y posestructuralistas, pasando por la revolución de Fidel Castro y el proyecto de Salvador Allende, hasta el triunfo del neoliberalismo en México.

3) *No será la tierra*<sup>117</sup>, el tenso eje Rusia y Estados Unidos –con algunos otros escenarios y momentos clave, como la crisis del 29 o Afganistán en los 80-, en pleno

---

<sup>117</sup> *No será la tierra* abarca una horquilla de tiempo bastante más amplia que las otras dos novelas, cubriendo desde la crisis de 1929, hasta el 31 de diciembre de 2000. El corazón de la ficción, sin embargo, se encuentra en el fin del comunismo y la expansión del neoliberalismo.

derrumbe de la Unión Soviética (URSS), incluyendo momentos de especial significancia como el desastre de Chernobyl, la caída del muro de Berlín, el golpe de estado de Gorbachov y el ascenso de Yeltsin, para analizar el derrumbe del comunismo, la expansión triunfal del neoliberalismo y los efectos perversos de la globalización.

Entre saltos temporales y múltiples escenarios, Volpi cubre de esta manera todo el siglo XX, desde el nacimiento de Gustav Links en 1905 –el narrador de *En Busca de Klinigor*–, hasta el 31 de diciembre del 2000, en *No será la tierra*. Pretende así elaborar una radiografía de la pasada centuria, a través de sus secuencias históricas capitales: el desarrollo científico, la vida intelectual y el pensamiento de izquierda, la globalización y el desarrollo del neoliberalismo.

## 1.2. El resumen como estrategia, la estrategia del resumen

“A diferencia de otras épocas, la nuestra ha sido decidida con mayor fuerza que nunca por estos guiños, por estas muestras del ingobernable reino del caos. Me propongo contar, pues, la trama del siglo. De mi siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia”.

Jorge Volpi. *En busca de Klingsor*.

Por su corte ensayístico y su pretensión de conocimiento, por su interés en la comprensión y resumen del siglo XX, la Trilogía significó, como otras obras de largo aliento del autor, muchos años de investigación previa. “Disfruté mucho de la experiencia estética de mezclar historia y ficción, de investigar algunos de los acontecimientos centrales del siglo XX, de imaginar tantos personajes y combinar discursos tan distintos”, comentó Volpi (Friera, 2007). En varias oportunidades el autor ha confesado detalles de su proceso creativo, que incluye una larga fase de prescritura, dedicada a la investigación y planeación, la cual supera muchas veces el tiempo dedicado a la propia redacción. “La búsqueda bibliográfica, las lecturas y la colección de notas en cuadernos destinados a ello le ocuparon, por ejemplo, tres de los cinco años que abarcó el proyecto novelístico de Klingsor”, apuntan Castañeda y Santajuliana (2004: 95). *El fin de la locura* requirió tres años de lecturas sobre pensamiento estructuralista y postestructuralista, además de contar ya con el libro de ensayo sobre la intelectualidad mexicana *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, como indicamos en el capítulo anterior. En el caso de *No será la tierra*, sólo la etapa de investigación tomó tres años y medio. Después de la extensa etapa de investigación, el autor suele planificar y dividir la escritura por fases – Klingsor se desarrolló en tres fases de 6 meses cada una –, pudiendo dedicar hasta 8 horas diarias de escritura.

Dada la intensidad de tales proyectos, Volpi suele intercalar entre estas novelas profundas, ambiciosas y extensas, otras más ligeras que sirven de

divertimento para explorar algún recurso estilístico –según sus propias palabras- y que, incluso, puede redactar a mano, lo que le imprime cierta agilidad en el ritmo y un estilo más directo, que en las novelas de largo aliento escritas en computadora y largamente planeadas. Así, a su primera gran apuesta de ensayo y ficción *A pesar del oscuro silencio* (1993), le siguió la más corta y ligera *Días de ira*, incluida en el volumen *Tres Bosquejos del mal* (1994). Tras la apocalíptica *El temperamento melancólico* (1996), que le tomó cuatro años de trabajo, le siguió *Sanar tu piel amarga* (1997). La obra inaugural de la trilogía *En busca de Klingsor* (1999), a la que dedicó cinco años, fue seguida por *El juego del Apocalipsis* (2000), y tras *El fin de la Locura* (2003) y *No será la tierra* (2006), que completaron la trilogía, publicó *El Jardín devastado* (2008).

Tal y como adelantábamos en el capítulo anterior, Volpi buscó materializar en su Trilogía del Siglo XX, su particular cosmovisión de la ficción como forma de conocimiento, así como la teoría que esbozó por primera vez en el ensayo “Los libros del caos” (1996) y que desarrolló luego en varios textos posteriores<sup>118</sup>, donde analizaba y establecía paralelismos entre el desarrollo de la ciencia y la novela, para augurar –y aclamar- la llegada de una narrativa más acorde con los adelantos y descubrimientos en la ciencia y en la física: la ‘novela de la incertidumbre’. Intentando llevar a la práctica esta teoría de los ‘libros del caos’, apela a los descubrimientos científicos, no sólo como ejes temáticos de las novelas, sino también como factores determinantes de la estructura narrativa, adoptando y novelando postulados y teorías que marcaron el mencionado cambio de paradigma “hacia el siglo de la incertidumbre”. En ese sentido, *En busca de Klingsor* no sólo marcó el tema a tratar, la crisis del siglo –y de la Modernidad-, sino también la estrategia de abordaje de toda la Trilogía. De allí que nos centremos en esta novela, considerándola un texto paradigmático de la narrativa volpiana. A continuación, sin embargo, introduciremos los principios generales de toda la Trilogía, para luego poner el foco en el funcionamiento específico de *En busca de Klingsor*.

---

<sup>118</sup> En otros ensayos como “Ciencia y literatura, el principio de la novela”, recogido en *Desafíos de la ficción* (2002), “De parásitos, mutaciones y plagas” y “Pobladores de mundos extraños”, contenidos en el volumen *Mentiras Contagiosas* (2008), Volpi ahondaría en su visión de la ficción, con hipótesis similares a las esbozadas en “Los libros del caos”, acerca de las relaciones entre la ciencia y la novela en su ruta hacia la incertidumbre.

El conocimiento y la ciencia es un tema, como hemos visto, de particular interés para Volpi. Escritores y científicos son, según el autor, detectives que se valen de la razón para llegar a la verdad. En ese sentido, Volpi no sólo centra su ficción en el desarrollo científico, tomándolo como un elemento neurálgico del siglo y, por tanto, de la trama argumental de sus novelas, sino que también lo adopta como eje estructural del discurso literario. Siguiendo su teoría de novela experimental, mezcla de ensayo y novela, de ficción e historia, en *En Busca de Klingsor* inaugura esta estratagema de no sólo enunciar los postulados científicos, traspasando teorías y paradigmas de la física cuántica a la historia en general -de allí que hable del siglo de la incertidumbre-, sino que también intenta ilustrar tales paradigmas aplicándolos al propio texto, de manera que forma y fondo, trama y estructura narrativa, trabajen en conjunto para mostrar la misma crisis.

Así, *En busca de Klingsor* cuenta la historia de un joven físico estadounidense a quien envían en misión especial a la Alemania del final de la Segunda Guerra Mundial, en plenos juicios de Núremberg, con el fin de descubrir la identidad del supuesto asesor científico de Hitler, una personalidad reconocida y muy poderosa, oculta bajo el nombre clave Klingsor. Como consultor científico de las fuerzas aliadas de la ocupación, el teniente Francis P. Bacon procede a interrogar a los principales nombres de la física alemana, como Max Planck, Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger y Niels Bohr, con ayuda del matemático Gustav Links –el supuesto narrador de la historia, aunque problematizado como analizaremos en breve-, realizando también un recorrido por los más grandes desarrollos científicos hasta el momento, en una ficcionalización del campo de la física, desde la teoría de la relatividad, hasta la teoría del caos y la incertidumbre, en un sentido muy similar a lo que exponía Volpi en sus ensayos sobre los ‘libros del caos’. El caos y el azar son precisamente los elementos que marcan el siglo, según advierte el narrador en el Prefacio: “A diferencia de otras épocas, la nuestra ha sido decidida con mayor fuerza que nunca por estos guiños, por estas muestras del ingobernable reino del caos” (Volpi, 2008a: 21)<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> *En busca de Klingsor* fue publicada por primera vez en 1999, como ya hemos señalado. Aquí apuntamos la edición consultada y citada de 2008, publicada por Seix Barral, para facilitar la ubicación

Como ahondaremos a continuación, mientras temáticamente la novela cuenta y reflexiona sobre las teorías de la física cuántica y los conflictos éticos en la carrera por la bomba atómica, en su estructura narrativa busca, al mismo tiempo, reflejar el cambio de paradigma de la certidumbre newtoniana a la era de la incertidumbre. Con tintes de novela de intriga policial -un detective encarnado en científico, tras un supuesto criminal-, la novela presenta guiños a los tratados científicos en la forma y estructura, titulando incluso los capítulos como ‘leyes’, ‘hipótesis’ y ‘disquisiciones’ –“Leyes del movimiento narrativo”, “Hipótesis: De la física cuántica al espionaje”-, para luego, a medida que avanza el libro, ir diluyéndolos, poniendo en duda tanto el narrador, como la propia diégesis, hasta dejar los enunciados reducidos a simples ‘diálogos’ –“Dialogo I: Sobre los olvidos de la historia”, “Diálogo V: Sobre los privilegios de la locura”. Así se interrelaciona lo que ya estaba allí como parte de la historia científica -el paso de la certidumbre newtoniana, a la incertidumbre cuántica-, a través de la estructura narrativa, los cambios de estilo y los giros en el narrador, como explicaremos en breve y relacionaremos con el discurso de Volpi frente a la crisis de la Modernidad.

Siguiendo esta misma estrategia, *El fin de la Locura*, que se inserta en las utopías de izquierda, a través del periplo del psicoanalista mexicano Aníbal Quevedo, desde el París de 1968, hasta el triunfo del neoliberalismo en el México de Salinas de Gortari, ficcionaliza el pensamiento postestructuralista francés y la intelectualidad de izquierda latinoamericana, articulando la propia estructura narrativa bajo el paraguas temático. Así, Volpi divide la novela en dos grandes partes, subdivididas en otras dos, presentando cuatro fragmentos que giran y coinciden con las cuatro líneas del pensamiento francés: Lacan, Althusser, Barthes y Foucault. La historia se narra en primera persona, pero la narración va evolucionando, con la intención de adoptar un estilo sucesivamente más lacaneano, althussereano, bartheano y foucaulteano, con fines paródicos. Como sucede en *En Busca de Klingsor*, interrelaciona forma y fondo, a través de los encuentros y desencuentros del protagonista con los cuatro filósofos, para narrar –e ilustrar- el fracaso de la izquierda revolucionaria y utópica de la década

---

de citas y referencias. Todas las referencias incluidas a partir de ahora se corresponderán con la edición de 2008.



de los sesenta<sup>120</sup>. Si en *En busca de Klingsor* incluye en la ficción a los principales científicos alemanes, e, incluso, al propio Hitler, en *El fin de la locura*, introduce figuras de la historia política de gran carga simbólica: el protagonista, Aníbal Quevedo, ofrece sesiones de psicoanálisis a Fidel Castro, participa en actos multitudinarios y privados de Salvador Allende, y se entrevista con Carlos Salinas de Gortari y el Subcomandante Marcos.

En *No será la tierra*, que cuenta la caída de la URSS y la expansión del neoliberalismo, adopta una estructura coral, pero articulada a modo de obra teatral: “novela en tres actos”, como se define en la anteportada<sup>121</sup>. El retrato de la vida de cinco mujeres –tres principales y dos secundarias- en puntos distintos pero estratégicos del planeta, y cuyas vidas van cruzándose a lo largo de la historia, sirve de hilo conductor para abordar las grandes transformaciones de la segunda mitad del siglo XX: la decadencia del comunismo, la expansión y corrosión del sistema capitalista, la globalización y el afianzamiento del neoliberalismo, las implicaciones del nuevo orden global con la ingerencia de organismos como el Fondo Monetario Internacional, sin olvidar los grandes hitos de la ciencia, desde la guerra bacteriológica, al Proyecto de Genoma Humano. A través de un esquema de causalidad y circularidad que se quiebra con una multiplicación de discursos a modo de estructuras rizomáticas, Volpi intenta nuevamente en su juego de forma y fondo revisar la historia del siglo XX, apelando también a una imagen científica. Los seres de esta tragedia no estarían dominados por los dioses, como en la tragedia griega, sino por sus genes. Así lo explicó Volpi en una entrevista:

La ciencia está presente a lo largo de todo el libro, es el motor; la pregunta es cómo unas cuantas personas se adaptaron o no, sobrevivieron o no a esas transformaciones de fines del siglo XX. Hay un punto de vista biológico en toda la novela, que se

---

<sup>120</sup> Así lo explica Urroz: “Si, por ejemplo, la primera parte está centrada en las peripecias del mexicano Aníbal Quevedo con el psicoanálisis de Jacques Lacan –siendo Lacan el personaje-eje de esta primera parte- a través de ese amor no correspondido que es Claire, encontramos ya aquí como personajes-satélite (apareciendo y desapareciendo) a Foucault, Barthes y Althusser [...]. Una vez entrados en la segunda parte, empezamos a observar una suerte de movimiento rotatorio donde son ahora Lacan, después Foucault y más tarde Barthes quienes ocupen los sitios de personajes-satélite, girando los tres sobre esa órbita que es Althusser y el marxismo” (2003).

<sup>121</sup> Explica Volpi: “Siempre me pareció que la historia de la caída de la Unión Soviética era una especie de tragedia griega, como la caída de Troya en la Ilíada. En ese sentido se me ocurrió esta estructura de ‘teatro de la historia’ trágico” (Frieria, 2007).

corresponde también con nuestra búsqueda del genoma humano, que es parte de la trama. (Fiera, 2007)

Como ya hemos esbozado y como seguiremos ahondando en los siguientes apartados, uno de los aspectos clave que cruza toda la Trilogía del Siglo XX es la exploración de la relación entre ciencia y poder, o, en términos foucaultianos, entre saber y poder. *En busca de Klingsor* explora este vínculo a partir de la ficcionalización de los científicos que trabajaron en el programa nuclear para el régimen nazi, con alusiones a los que desarrollaron la bomba atómica para los aliados. *El fin de la locura*, aborda la responsabilidad política de los intelectuales de la izquierda revolucionaria. *No será la tierra*, vuelve a centrarse en la mezcla entre ciencia y poder, enfocándose en los organismos internacionales y las empresas multinacionales que dominan los mercados económicos globales, sin olvidar a los científicos que participan tanto en la guerra bacteriológica como en el Proyecto de Genoma Humano.

El proyecto está diseñado, como hemos dicho, para dar una mirada crítica a lo que Volpi llama ‘el siglo de la incertidumbre’, por lo que las novelas de la trilogía se constituyen como ‘universos totales’: la ‘novela totalizadora’ que busca conocer y resumir -y aprehender- el siglo. Pero como pregona y asume que esta realidad es múltiple, apela a los fragmentos, a la multiplicidad de voces, al cuestionamiento del narrador y de la propia diégesis para dar cabida a la pluralidad y la duda. Así, *En busca de Klingsor*, que comienza bajo un paradigma científico newtoniano -la búsqueda del criminal según un esquema de causas y efectos-, evoluciona hacia el caos, hacia la incertidumbre literaria y científica, con la irresolución del crimen y la participación activa del lector que debe terminar haciendo de detective. En *El Fin de la locura*, enmarcada en la revolución del mayo del 68, se contraponen dos líneas de pensamiento fundamentales del siglo XX: el marxismo y el pensamiento lacaniano, contrastándolas como explicaciones parciales, pero también como ilustración de las formas del poder; mientras que el protagonista, Aníbal Quevedo, es cuestionado como símbolo de la intelectualidad de izquierda, contraponiendo versiones y acusaciones cruzadas. Por último, en *No será la Tierra* se da un cuestionamiento coral, se multiplican las visiones y versiones, en función de una revisión de una historia o verdad única y oficial, poniendo el foco en la mujeres protagonistas: Irina,

vinculada a la URSS y al fracaso del comunismo como ideología, que representa la nostalgia de la nación que nunca pudo ser, acosada por el caos y la corrupción de sus dirigentes; Jennifer, identificable con la hegemonía económica y política de Estados Unidos, y su influencia internacional a través de organismos como el Fondo Monetario Internacional; y Éva Halász, científica húngara que abandonó su país siendo apenas un bebé, debido a un enfrentamiento civil, marcada por el desarraigo y repudio a la ideología comunista.

Aplicando estrategias narrativas y metaliterarias –polifonía, collage, intertextualidad, incorporación de personajes históricos, parodia, cuestionamiento de la instancia narrativa-, como las comentadas por el *Crack* y el propio Volpi, las novelas de la Trilogía rompen la linealidad del relato, pretendiendo con ello, rechazar también las explicaciones inequívocas, como veremos en profundidad con *En Busca de Klingsor*. La estructura fragmentaria con multiplicidad de voces, descentran la postura oficial, aunque con ello no logra escapar a su interés expreso de resumen y balance. Tal y como apunta Volpi al inicio de *El Fin de la locura*: “Ésta es una obra de ficción. Cualquier parecido con la realidad es culpa de esta última”.

## 2. En busca de Klingsor, el punto de quiebre

Desde sus orígenes, la Modernidad como proceso histórico, y más allá de las delimitaciones cronológicas, cambios culturales y variaciones estéticas que pueden tomarse en cuenta para definirla, se presentó como *emancipación*. Tal y como desarrollamos en el primer capítulo, el Proyecto de Modernidad fue concebido por los pensadores ilustrados como un proceso de emancipación humana y personal, social y particular, basado en la ‘razón’. Aunque no fue el resultado de ideas totalmente nuevas ni de un pensamiento homogéneo y coherente, sino de la articulación a lo largo del tiempo de opiniones disímiles que estuvieron –y aún pueden verse- en conflicto, logró incorporarlas de manera innovadora y con un espíritu pragmático. Su premisa: el valor de la razón –Ortega y Gasset hablaba incluso de ‘fe’-, no sólo para adquirir conocimiento, sino también para, a través de ese conocimiento, emancipar al hombre de las fuerzas externas –fueran celestiales o terrenas-, controlar la naturaleza y organizar las fuerzas económicas, políticas y sociales, para con ello –según las versiones más optimistas y positivistas- lograr el progreso, la libertad, la igualdad e, incluso, la autorrealización y la felicidad.

Bebiendo del racionalismo, el empirismo, el pragmatismo y el idealismo, el Proyecto Ilustrado tampoco fue homogéneo en cuanto a expectativas. De hecho, como hemos visto, desde Rosseau y Kant, a lo largo de la Modernidad se le han hecho numerosas y diferentes críticas, en especial respecto a las visiones excesivamente deterministas y positivistas; llegando a relacionar, incluso, el ‘cientificismo’ con el desarrollo de totalitarismos (Habermas, Todorov). En la Modernidad puede percibirse un espíritu radicalmente crítico desde su propio germen, por lo que desde determinadas experiencias e interpretaciones la Modernidad en crisis se remonta a su propia génesis. Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el crecimiento urbano, la industrialización y los movimientos ciudadanos instalaron definitivamente el pensamiento moderno en las ciudades europeas, que el avance de la sociedad industrial también mostró el espacio insalvable entre el ideal ilustrado y la realidad social y urbana. Se hicieron entonces patentes los

aspectos más deshumanizadores y alienantes del estado burgués y la sociedad capitalista, por lo que el viejo optimismo empezó a decaer.

Aunque al principio las críticas fueron hacia el desarrollo efectivo y práctico del proyecto, el estado burgués que venía desarrollándose con la revolución industrial, dando paso al marxismo, ya a principios del siglo XX, el escepticismo se extendería también a esta nueva vertiente moderna, recayendo más bien en el propio concepto moderno de ‘razón’. La otrora ‘razón emancipadora’ había devenido, según el diagnóstico de Weber, en una ‘razón instrumental’, burocrática y reificadora, dando paso a un proceso de ‘racionalización con arreglo a fines’, que aprisionaba al hombre en todas las instancias. Desde diferentes campos del saber y del arte surgieron entonces advertencias respecto a que el potencial liberador que la Modernidad había adjudicado a la razón científica, había decantado en un tipo unilateral de racionalidad, matematizante, objetivista y tecnificadora; una fuente de dominio cuyo efecto más perverso se vio retratado en la Segunda Guerra Mundial, Auschwitz y los campos de exterminio, la bomba atómica y la corrosión del estado estalinista.

La Trilogía del Siglo XX y *En Busca de Klingsor*, en particular, se insertan precisamente en este espacio, en el momento de quiebre en que, como diagnosticaron Horkheimer y Adorno (2005: 51), la humanidad “en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano”, se hundía “en un nuevo género de barbarie”; el momento en que la Ilustración se desveló en mito, un mito donde la razón instrumental y la ciencia funcionan como instrumentos de dominación. En este marco nos planteamos analizar la narrativa volpiana como una ilustración o “novelización” de esta crisis.

Nuestro objetivo es analizar la obra capital de la Trilogía, *En Busca de Klingsor*, como un acercamiento crítico a la Modernidad como proceso emancipador, basado en la razón como instrumento de distinción ética. Nuestra hipótesis o punto de partida consiste en que *En busca de Klingsor* desmonta el concepto de Modernidad como proceso emancipador, como certidumbre liberadora, al evidenciar las limitaciones de la razón como fundamento ético. Consideramos que es también en este sentido que Volpi habla del fin de las utopías –o metanarrativas, en términos lyotardianos-, y es por ello que enmarca la novela en un momento crítico de la Modernidad: la crisis ética que representó la Segunda Guerra Mundial y la Shoah,

paralelamente a la problematización de las certezas epistemológicas que significó el principio de incertidumbre y demás postulados de la mecánica cuántica, para finalizar su historia coincidiendo justo con la caída del Muro de Berlín.

Como mostraremos a continuación, a través de la novela y la investigación que emprende el protagonista para identificar a Klingsor, supuestamente el principal científico y criminal del régimen nazi, Volpi va cuestionando distintos aspectos del concepto de Modernidad, evidenciando las limitaciones de la razón, de las formas occidentales de construcción del sujeto cognitivo y de las disposiciones del saber, no sólo para ‘conocer’, sino para distinguir el ‘bien’ del ‘mal’. Asimismo comprobaremos que, dada su vocación por lo experimental y su búsqueda de la novela profunda y totalizadora, el autor da también a los aspectos formales una función estructural y argumental, apelando al entrecruzamiento de géneros, a una forma de construcción polifónica, a juegos de narrador, a la autorreflexión estética y a otros elementos en la estructura narrativa, que funcionan como instrumentos vitales para sus disquisiciones y cuestionamientos.

## 2.1. Argumento, estructura y líneas de cuestionamiento

El argumento de *En busca de Klingsor* gira en torno a la misión del joven físico estadounidense Francis P. Bacon, consultor científico de las fuerzas aliadas, enviado durante la ocupación final de la Alemania nazi, para descubrir la identidad del supuesto asesor científico de Hitler: “una personalidad reconocida” y muy poderosa, oculta tras el nombre clave de Klingsor. Tras los juicios de Núremberg, el ahora teniente y “detective” Bacon emprende su investigación acompañado de un conocedor directo de la vida científica alemana, el matemático de la Universidad de Leipzig, Gustav Links, quien había participado en las investigaciones sobre energía nuclear bajo la dirección de Heisenberg y había sido condenado por su vinculación con la conspiración y el atentado fallido contra Hitler de 1944. Es también quien, en un presente fijado en 1989, narra la historia desde un centro de enfermos mentales, donde fue recluido hace 40 años. Interrogando uno por uno a los grandes nombres de la ciencia alemana, la investigación lleva a un recuento de los últimos avances de la ciencia y de la física que, entre otras cosas, hicieron posible la bomba atómica. La investigación, que corre en paralelo a ese paso de las certezas newtonianas al principio de incertidumbre, no lleva a ningún hecho concluyente, ni a un presunto culpable. Es Irene, una agente encubierta de los rusos llamada Inge, quien termina seduciendo y convenciendo a Bacon de que Links es Klingsor. Sin pruebas e incapaz de llegar a la verdad, Bacon entrega a Links a los soviéticos, para poder preservar su relación con Irene/Inge.

Aunque la novela cubre el período entre 1905 hasta 1989, presenta una narración circular que comienza y termina en 1989, cuando Gustav Links, desde el manicomio y justo en los días de la caída del Muro de Berlín, comienza a narrar “la trama del siglo. De mi siglo” (p. 21), como un relato autobiográfico, centrándose en la búsqueda de Klingsor, el hecho que presuntamente lo llevó “a la tortura y al destierro, a la prisión y quizás también a la muerte desprovisto de un juicio justo” (p. 551), cuando Bacon lo entrega a los rusos, quienes lo encierran durante 42 años. En paralelo a esta historia detectivesca y el mencionado recorrido por la historia de la ciencia, el narrador intercala, relacionándolo con los mismos principios científicos de

caos e incertidumbre, el relato de las vidas privadas y pasadas del teniente Bacon y de sí mismo, dos historias de amor turbulento. La primera, la relación paralela de Bacon con dos mujeres en Estados Unidos: Vivian, su amante negra, pobre e inaceptable para su familia y círculo social; y Elizabeth, su prometida, de buena familia, pero que no ama, quien termina dejándolo con un gran escándalo público que cortó su carrera académica. La segunda, el triángulo entre el propio Links, su esposa Marianne y Natalia, la esposa de su mejor amigo, Heinrich, uno de los conspiradores del atentado contra Hitler el 20 de julio de 1944. Por último, y dando un marco mítico a la búsqueda de la verdad, se intercala la leyenda a la que nos remite el título de la novela y que Links le va relatando a Bacon, acto por acto, al final de cada uno de los tres libros que conforman *En busca de Klingsor*: la ópera *Parsifal* de Wagner, inspirada en el *Parsîval* de Wolfram von Eschenbach, con el personaje de Klingsor como encarnación del mal.

En primera instancia, Volpi toma la temática novelesca –en este caso, la ciencia– como eje ordenador del discurso literario, configurando el texto como si de un ensayo científico se tratase. La novela se compone así por tres libros, cada uno organizado siguiendo el esquema general de ‘leyes’, ‘hipótesis’ y ‘disquisiciones’, el cual cambia levemente hacia al final de la novela, según analizaremos en breve. Cada uno de estos libros comienza con la enunciación de tres leyes con sus respectivos ‘corolarios’, que, como indican sus títulos, remiten respectivamente al “movimiento narrativo”, el “movimiento criminal”, y el “movimiento traidor”. No obstante, las leyes ahí presentadas en realidad marcan el espíritu de toda la novela, ofreciendo claves metaficcionales para su interpretación.

Tomando en cuenta las propuestas de Volpi y el *Crack* sobre la novela como forma de conocimiento, entendemos que *En Busca de Klingsor* realiza una “novelización” o ilustración de la crisis de la Modernidad, centrándose en lo que el mismo ha calificado como “utopía científica y del progreso” (Santodomingo, 2004). Según nuestro análisis, la obra plantea dos cuestionamientos básicos, que pueden observarse tanto a nivel temático, como a través de la trama y de los recursos estilísticos. Ambos aspectos están íntimamente relacionados, entrelazándose y reforzándose entre sí, para expresar aspectos clave de la crisis de la Modernidad. No



obstante, para fines analíticos aquí los esbozamos separadamente, estableciéndolos como nuestras dos líneas principales de análisis.

a) *La imposibilidad de saber-conocer por medio de la razón.* La novela hace un acercamiento crítico a las formas occidentales del sujeto cognitivo, denunciando las limitaciones de la ‘razón’ para conocer y, consecuentemente, cuestionando conceptos como ‘verdad’, ‘historia’ y ‘progreso’. Este aspecto lo analizaremos en profundidad en el apartado “La caza de Klingsor o la certidumbre”.

b) *Las limitaciones de la ‘razón’ como instrumento de distinción ética.* En íntima relación con el primer punto, *En busca de Klingsor* pone en cuestionamiento la ‘razón’ como fundamento ético, en primer término, al evidenciar que si el hombre tiene graves deficiencias para ‘conocer’ y, por ende, para distinguir la ‘verdad’ de la ‘mentira’, entonces tampoco podría distinguir el ‘bien’ del ‘mal’. En segundo término, al mostrarla identificada con la ciencia y la técnica, es decir, como ‘razón instrumental’, y explorar las consecuencias de los vínculos entre ‘ciencia’ y ‘poder’ –‘saber’ y ‘poder’-, como analizaremos en el apartado “La razón cuestionada o el desconcierto ético”.

Con la verdad como tema y la búsqueda de la verdad como motivo, a través de la novela y la investigación para identificar a Klingsor, Volpi va cuestionando distintos aspectos del concepto de Modernidad, evidenciando las limitaciones de la razón, de las formas occidentales de construcción del sujeto cognitivo y de las disposiciones del saber, no sólo para ‘conocer’, sino para distinguir el ‘bien’ del ‘mal’. De allí que, más allá del análisis narratológico, nuestra investigación tome un giro hermenéutico y de reflexión filosófica, abordando tanto el estudio argumental, de temas, de personajes y de historia, como los aspectos narrativos, en función de su utilidad para presentar conceptos relacionados con esta crisis de la Modernidad, haciéndolos dialogar con las disertaciones sobre Modernidad y Postmodernidad, razón, conocimiento, bien y mal, ciencia y poder, entre otros términos prioritarios.

## 2.2. La caza de Klingsor o de la incertidumbre

*En Busca de Klingsor* puede ser interpretada como la búsqueda infructuosa de la certidumbre. ¿No es acaso este principio el que sustenta de fondo a la Modernidad? ¿No es el que mueve la novela detectivesca? Ambas parten, como en *En busca de Klingsor*, de la confianza en la razón, de la fe en la razón para poder conocer el mundo y llegar a la verdad; o, en este caso, descubrir al criminal. Temáticamente es también un recuento pormenorizado del desarrollo de la razón científica, específicamente de la física, desde el inicio del siglo XX hasta el desarrollo de la bomba atómica; desde la célebre ecuación  $E=mc^2$  y el momento en que “Einstein se convirtió en una especie de oráculo –un símbolo de los nuevos tiempos–” (p. 48), pasando por Planck y el descubrimiento de los quanta, Heisenberg y la imposibilidad de saber la posición de un electrón, Bohr y la interferencia del observador y su instrumento en lo observado, hasta Lise Meiner con su explicación de la fisión nuclear, además de la teoría de los juegos y la ‘incompletitud’ y la ‘indecidibilidad’ de Gödel. En resumen, muestra el paso que ya comentaba Volpi en su ensayo sobre “Los libros del caos” (1996), de la certidumbre newtoniana, cuando se pensaba que se podía explicar cualquier sistema a partir de la acción de sus partes y predecir su funcionamiento si se conocían las condiciones iniciales, hasta la ‘era de la incertidumbre’, cuando resulta imposible conocer la realidad, más allá de una aproximación probabilística, afectada, además, por los mismos aparatos de observación.

En estricto rigor, el principio de incertidumbre es sólo aplicable en el nivel para el cual fue formulado: las partículas elementales, la mecánica cuántica. No obstante, como hemos visto en los dos primeros capítulos, la idea caló –quizá más como imagen o espíritu, que como principio riguroso- en la filosofía y teoría postmoderna, en diferentes campos del saber y del arte, marcando un cambio de paradigma y, según algunos teóricos, hasta un cambio de época. La pretensión de ‘incertidumbre’, en términos de ‘indeterminación’ y ‘ambigüedad’, puede apreciarse muy claramente en la poética volpiana con su teoría de los ‘libros del caos’. Jorge Volpi ha adoptado –y adaptado- el principio de incertidumbre no sólo en el espíritu

que cruza la Trilogía del Siglo XX y como temática en *En Busca de Klingsor*, sino como un elemento metafórico y eje articulador de toda la narración. Establece de esta manera el cuestionamiento a la razón y la epistemología modernas, en diferentes dimensiones y a través de diversos aspectos formales, argumentales y temáticos, marcándolos y afectándolos por este ‘espíritu’ de incertidumbre.

La estructura de la novela nos da la primera gran pista en esa dirección. Los principios de la física y ese paso de las certezas newtonianas a la incertidumbre y el caos, no sólo forman parte de la trama, sino que funcionan como eje estructural, mostrándose explícitamente a través del índice y en los títulos de los capítulos de la novela, así como en elementos paratextuales. El epígrafe del Premio Nobel de Física Erwin Schrödinger con que se inicia la novela marca la pauta:

*La ciencia es un juego, pero un juego con la realidad [...] En un juego científico, tu rival es el Buen Señor. No sólo ha dispuesto el juego, sino también las reglas, aunque éstas no sean del todo conocidas. Ha dejado la mitad para que tú las descubras o las determines. Un experimento es la espada templada que puedes empuñar con éxito contra los espíritus de la oscuridad pero que también puede derrotarte vergonzosamente. La incertidumbre radica en cuántas reglas ha creado el propio Dios de forma permanente y cuántas parecen provocadas por tu propia inercia mental; la solución sólo se vuelve posible mediante la superación de este límite. Tal vez esto sea lo más apasionante del juego. Porque, en tal caso, luchas contra la frontera imaginaria entre Dios y tú, una frontera que quizás no exista. Erwin Schrödinger. (p. 9; el subrayado es nuestro)*

El fragmento no sólo ubica al lector en el tema científico en un sentido de búsqueda mística, sino que también lo reta a participar en este ‘juego de la ciencia’, un juego contra la incertidumbre<sup>122</sup>. Si damos un repaso somero a la trama en función de cómo se organiza el libro en el índice –posteriormente iremos profundizando– también puede observarse claramente esa transición a la incertidumbre. Dividida en tres libros, la novela imita la escritura de un tratado científico, subdividiendo los

---

<sup>122</sup> Cabe acotar que, además de sus aportes en los campos de la mecánica cuántica y la termodinámica, Schrödinger también escribió el libro *¿Qué es la vida?* (1944), de gran influencia en el desarrollo posterior de la biología y que inspiró la investigación de los genes –permitiendo el descubrimiento de la estructura de doble hélice del ADN–, donde explicaba como la vida no es ajena ni se opone a las leyes de la termodinámica, es decir, ampliando y acercando estos principios también a los sistemas vivos, al campo de la biología.

capítulos en ‘leyes’ con sus respectivos ‘corolarios’, ‘hipótesis’ y ‘disquisiciones’, para luego cambiar, en el último libro, a simples ‘diálogos’. Esto responde a que la ciencia se convierte también en metáfora de la percepción de la realidad, de manera que la relatividad, el principio de incertidumbre y el caos van adquiriendo cada vez mayor peso en la diégesis.

En el primer libro, en sintonía con la causalidad newtoniana, se establece la misión de la búsqueda de Klinsgor y se va en busca de una verdad que se cree cognoscible. El detective parte en búsqueda de indicios y pistas, siguiendo el rastro de efectos, para llegar a las causas y, por tanto, al criminal. No obstante, a lo largo de la novela, la posibilidad de certidumbre se va resquebrajando, los principios de relatividad e incertidumbre que se van explicando en materia científica durante el Segundo Libro, van minando también la investigación. Y ya en el Libro Tercero, las ‘hipótesis’ y ‘disquisiciones’ se ven sustituidas por ‘diálogos’, por simples conversaciones fragmentarias entre Links y su psiquiatra, porque no hay posibilidades de alcanzar la verdad.

*En Busca de Klingsor* se presenta así como una novela genéricamente híbrida, con componentes de novela histórica –en su recuento y revisión de hechos históricos previos, durante y posteriores a la Segunda Guerra Mundial–, de novela policial –en la propia estructura de la novela y en la investigación tras la pista de Klingsor– y de obra de divulgación científica –en el recuento de los avances que llevaron a la creación de la bomba atómica–. Los tres componentes se muestran fuertemente entrelazados y potenciándose entre sí, pero es la ciencia la que cruza transversalmente toda la novela –argumentativa, temática y estructuralmente–, intentando subvertir, a partir de los propios principios científicos, esos componentes de novela policial e histórica, así como de la ciencia misma. Como veremos a continuación, se intenta con ello socavar ciertos fundamentos de los tres ámbitos, que bien podemos relacionar con conceptos clave de la Modernidad como ‘razón’, ‘conocimiento’, ‘verdad’ e ‘historia’.

### 2.2.1. La búsqueda criminal o la pesquisa epistemológica

“¿Qué es el electrón? Los físicos lo ven, antes que nada, como a un gran criminal. Un sujeto perverso y astuto que, tras haber cometido incontables y atroces delitos, se ha dado a la fuga”.

Jorge Volpi. *En busca de Klingsor*.

La investigación que emprende el teniente Francis P. Bacon justo al final de la Segunda Guerra Mundial, así como los elementos paratextuales con los que se presenta *En busca de Klingsor*, nos remiten a fórmulas cercanas a la novela policial, un género propiamente moderno, muy popular y explotado durante el siglo pasado, pero que en los últimos tiempos sigue vigente –Hutcheon y otros teóricos lo identifican entre los géneros problematizados por la literatura postmoderna– y que continúa desarrollándose, no sólo en el marco de los *best-sellers*, sino que, transmutado, también en obras que han merecido profundas reflexiones en el ámbito académico, como *El Nombre de la Rosa*, obra con la que suele compararse *En Busca de Klingsor*, como ya hemos comentado en el capítulo anterior.

Algunos investigadores ya han advertido el uso que hace Volpi de los códigos de la novela policial y de intriga<sup>123</sup>. Morales Gamboa (2007) llegó incluso a relacionar este recurso con una crítica a la Modernidad, en un sentido similar al planteado aquí<sup>124</sup>. No obstante, cabe acotar que si bien en estos estudios se suele indicar que Volpi subvierte varios de los parámetros de la novela policial –como que no se logre resolver el enigma, ni se presente claramente ni el crimen ni el criminal–, notamos que en realidad desarrolla mecanismos ya subvertidos con anterioridad –Borges en “La muerte y la brújula”, sin ir más lejos, hizo que Erik Lönnrot tampoco lograra llegar a la verdad–, y que se siguen utilizando en la novela policial y la novela

---

<sup>123</sup> Sara Calderón, por ejemplo, exploró las “Derivas de lo policiaco en *En Busca de Klingsor*, de Jorge Volpi”, en el volumen *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (2004). Clemens A. Franken K. relacionó el uso del recurso con una estética postmoderna en “*En busca de Klingsor* de Jorge Volpi: Una novela con formato policial híbrido, posmoderno y poscolonial” (2012).

<sup>124</sup> En su artículo “La crítica de la Razón y la Modernidad desde el género policial en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi” (2007), Fernando Morales Gamboa relaciona las particularidades que toma el género policial en la novela de Volpi como una crítica a la Modernidad.

negra cultivada en la actualidad. En ese sentido, como veremos a continuación, Volpi sí hace guiños a la novela policial, esencialmente la llamada ‘novela de enigma’, según la clasificación de Todorov en su clásica “Tipología de la novela policial”, con algún toque de ‘suspense’ y ‘novela negra’; pero lo que “subvierte” son más bien los esquemas más clásicos del género.

El propio Volpi ha confesado su preferencia por el recurso, y su intención de enmarcar la ciencia dentro de una trama policiaca en *En busca de Klingsor*, con el fin de facilitar el acceso a la gran cantidad de información que contiene la novela. Para ello estableció un paralelismo entre la investigación que lleva a cabo un científico, y la de un policía o un detective:

En ambos casos se plantea el mismo método inductivo, se trata de ir acumulando pruebas para probar teorías e ir las verificando o desmintiendo conforme van apareciendo nuevos elementos. Eso me daba la oportunidad de tener una estructura utilizando un género tradicional, un poco de novela de suspense, de espías, para rellenar todo el otro mundo. (Volpi en Barrio, 2004: 50)

Así se inicia la misión de Bacon. “A principios de octubre de 1946, sólo unos días después de que el Tribunal Militar Internacional de Núremberg dictara sentencia a los acusados nazis, Bacon fue llamado por la oficina de inteligencia militar para revisar parte de los legajos surgidos en los juicios” (p. 41). La pista que suscitó sospechas y motivó la investigación parecía mínima: un fragmento tachado en las declaraciones ante el tribunal de Núremberg de Wolfram Von Sievers, jefe de una unidad del departamento de experimentación científica secreta de las SS, donde se menciona la figura misteriosa y poderosa de Klingsor:

Para que el dinero fuera entregado, cada proyecto contaba con el visto bueno del asesor científico del Führer. Nunca llegué a saber de quién se trataba, pero se murmuraba que era una personalidad reconocida. Un hombre que gozaba del favor de la comunidad científica oculto bajo el nombre clave de Klingsor. (p. 44)

Este indicio –no un cuerpo, un asesinato o un crimen concreto, como ahondaremos en breve– es el disparador de la investigación. En su premisa inicial, el proceso planteado podría asemejarse al de los textos fundacionales del género, donde un intelectual con extraordinarias habilidades analíticas –deductivas o inductivas–, resuelve el crimen a partir del análisis racional de sus condiciones y de las pistas

dejadas por el criminal<sup>125</sup>. La investigación de Bacon parte de este pequeño indicio, una frase en una declaración luego negada, pero que da pie a la búsqueda de otras pistas. Interrogando una a una a las principales personalidades del mundo científico alemán, busca ir acopiando y analizando las pruebas que podrían verificar o desmentir las diferentes teorías que se van planteando. Sin embargo, a lo largo de estos interrogatorios lo único que logrará es hacer un recuento de los últimos acontecimientos en la historia de la física, sin llegar nunca a saber con certeza la identidad de Klingsor.

A medida que avanza la investigación, se irá poniendo en duda la efectividad de sus mecanismos y de la razón misma para alcanzar la verdad, al enfrentarlos a los propios enunciados científicos que se van explicando, mostraban el paso las certezas newtonianas al caos y la incertidumbre cuántica. Tal y como mostraremos a continuación, este recuento de los avances científicos en paralelo a la investigación fracasada, busca poner en cuestionamiento no sólo la efectividad del análisis racional para hallar la ‘verdad’, sino el propio concepto moderno de ‘razón’; en palabras de Volpi, la utopía del progreso y la razón científica.

La novela policial está vinculada a la Modernidad, no sólo por su momento de nacimiento y esplendor, durante los siglos XIX y XX, sino por los principios y valores que están de fondo y que coinciden con los del Proyecto Ilustrado: la fe en la razón, en la capacidad del hombre para que, guiado por su inteligencia y siguiendo un método racional de pensamiento y análisis, pueda alcanzar el conocimiento, llegar a la verdad; en este caso, resolver un crimen. Se muestra como un género heredero de la Ilustración en su concepción de que todo (crimen) obedece a una causa, rastreable e identificable, y que, por tanto, todo es explicable. Es la misma concepción del racionalismo que, como veíamos en el primer capítulo, supone inconcebible que algo acaezca en la naturaleza sin que tenga una causa o razón de ser que lo explique, ya que nada posee en sí mismo las condiciones necesarias para ser lo que ha llegado a

---

<sup>125</sup> Según la explicación de Todorov la ‘novela de enigma’ en su forma más pura cuenta dos historias: la del crimen, que está determinada antes de que comience la segunda; y la de la pesquisa, donde los detectives realmente no actúan, sino que aprenden –y en su versión clásica son inmunes, no puede sucederles nada. La novela transcurre básicamente en ese lento aprendizaje, donde el detective y su asistente –generalmente el narrador- examinan pista por pista, indicio tras indicio, hasta llegar a desvelar cómo ocurrió el crimen. La primera historia, en suma, cuenta lo que pasó, y la segunda, cuenta de qué manera el lector o el narrador tomó conciencia de ello (1980).

ser. Así, podemos afirmar que la trama detectivesca es también una búsqueda epistemológica: hallar la verdad. De hecho, la figura del detective, el héroe épico de la novela policial clásica, toma en personajes como Dupin o Holmes, por ejemplo, las características del ideal ilustrado, del hombre racional: vastísima cultura con grandes conocimientos –científicos, criminalísticos, históricos y psicológicos–, y extraordinarias habilidades para la especulación racional analítica (Dupin), o para dilucidar, a partir de los indicios, de los hechos observables, la concatenación de causas y efectos que llevaron al crimen y resolver el enigma (Holmes).

La obra de Volpi se enmarca explícita y paródicamente en esta idea: “Disfruten, como yo lo he hecho con tantas otras obras, analizando los efectos que se les presentan y tratando de rastrear sus causas”, dice Links casi al principio (p. 28), invitando al lector a unirse a la pesquisa, pero también recalcando ese paralelismo entre la investigación que lleva a cabo un científico y la de un policía o un detective, a la vez que promete un descenso al infierno, al presentarse como un Virgilio. Otro tanto comenta el propio Bacon sobre su transmutación: “¿Quién iba a decir que yo iba a convertirme en soldado, qué digo, en un detective encargado de perseguir hombres en lugar de un físico que persigue abstracciones?” (p. 192). El paralelismo se hace también patente en la propia estructura de la novela, en las leyes presentadas en el primer y segundo libro, que coinciden a manera de espejo.

<b>LIBRO PRIMERO</b>	<b>LIBRO SEGUNDO</b>
<b>Leyes del Movimiento Narrativo</b>	<b>Leyes del Movimiento Criminal</b>
I. Toda narración ha sido escrita por un narrador.	I. Todo crimen ha sido cometido por un criminal.
II. Todo narrador ofrece una verdad única.	II. Todo crimen es un retrato del criminal.
III. Todo narrador tiene un motivo para narrar.	III. Todo criminal tiene un motivo.

En ambos casos, Volpi hace coincidir las diferentes proposiciones de la física con el campo señalado en el título: en el primer libro, con la estructura narrativa y el



pacto con el lector<sup>126</sup>, como analizaremos en un próximo apartado; y, en el segundo libro, directamente con la investigación criminológica desarrollada por Bacon, presentándola en sintonía con las leyes de la mecánica newtoniana: seguir el rastro de efectos –indicios o pistas del crimen– para hallar la causa –el culpable. Así lo expone la Ley I: *Todo crimen ha sido cometido por un criminal*.

El origen de este precepto es muy antiguo, aunque su formulación moderna se deriva de las *Leyes del movimiento* de Newton de manera evidente. Pues ¿qué es un crimen sino un movimiento emprendido por alguien, una acción que sucede en el espacio y en el tiempo absolutos, un acontecimiento por el cual un cuerpo escapa de la inmovilidad mientras otro se sumerge en ella, acaso para siempre? (p. 221)

El autor entonces explicita y desarrolla el paralelismo, apelando directamente al postulado científico:

«Todos los cuerpos perseveran en el propio estado de reposo o movimiento uniforme en línea recta, a menos que se vean forzados a cambiar ese estado por una fuerza impresa sobre él». ¿No es ésta la perfecta definición de los asesinatos, las violaciones y las masacres? Newton podría haber sido un criminólogo experto. (p. 221)

Volpi enuncia así la ley física, con su lenguaje netamente científico, para luego extrapolarla directamente a la pesquisa criminal, al punto de que Newton podría ser un criminólogo. Las “Leyes del Movimiento Criminal” reproducen las leyes de la mecánica clásica con fines paródicos, a través da una trasposición y transformación de términos de un campo a otro, mediante análogos. Esta asociación no resulta inocente, ni cumple fines netamente narrativos, sino que sirve también para explicitar e ilustrar la voluntad de verdad de la ciencia sobre todas las esferas de la vida humana; la pretensión hegemónica de la razón científica, que se impone a todo nivel como la única forma de conocimiento válida, como advertíamos en el primer capítulo, sucedía en las visiones más científicas y positivistas de la razón moderna,

---

<sup>126</sup> Como veremos en el apartado “El lazarillo incierto o la narración cuestionadora”, a través de la narración Volpi también establece una equivalencia entre los avances científicos y la narración. Así, se burla de la supuesta narración objetiva, omnisciente, que corresponde con el narrador newtoniano, y se pone del lado de la teoría de la complementariedad, del principio de incertidumbre y del efecto del observador sobre lo observado, para establecer su ‘teoría de la verdad’ y su posicionamiento como narrador: “cada observador – no importa si contempla un electrón en movimiento o un universo entero-completa lo que Schrödinger llamó «paquete de ondas» que proviene del ente observado” (p. 27). Es desde esta posición que cuenta la trama del siglo, de “su” siglo y “su” verdad, como recalca Links.

(según los análisis de Habermas, Todorov, Lyotard), aspecto que seguiremos analizando en próximos apartados.

El nombre del detective, Francis P. Bacon, es otra clave importante en esta vinculación de la novela policial con la ciencia, la epistemología y con la propia Modernidad. El científico estadounidense comparte nombre con Francis Bacon (1561-1626), el científico y filósofo inglés precursor del empirismo, una de las ramas principales de la racionalidad moderna, cuya obra principal, el *Novum Organum*, proponía un nuevo método científico, inductivo y experimental para guiar el conocimiento de la naturaleza, a través de hechos concretos y observables, en contraposición al método racionalista especulativo. Como explicábamos en el primer capítulo, el empirismo proponía ir desde lo particular al establecimiento de leyes universales, ascendiendo lógicamente a través del conocimiento científico, desde la observación de los fenómenos o hechos de la realidad, a la ley universal que contiene tales hechos o fenómenos. En ese sentido, puede notarse una afinidad entre los postulados del empirista Bacon y los métodos de investigación en el género policial clásico, donde las huellas del crimen, los hechos empíricos observables, ofrecen las pistas para dilucidar la cadena de causas y efectos que condujeron al crimen.

Es este halo –o estigma– el que enmarca al teniente Bacon, como le hacen notar quienes le conocen<sup>127</sup> y se burlan: “«¿Supongo que usted también será un genio, señor Bacon?»», le preguntaban con sorna. [...]. Pero, ¿quién iba a aceptar que un segundo Francis Bacon pudiera ser un científico brillante? (p. 55). Pues no lo era. A diferencia del empirista inglés, este Bacon se presenta desde el inicio como un ser inseguro y débil; inteligente, obcecado y soberbio<sup>128</sup>, pero en el fondo pusilánime, incapaz de tomar las riendas de su vida y de asumir una responsabilidad, un fracasado como científico<sup>129</sup> y, al final, también como detective. Se decantó por la física teórica

---

<sup>127</sup> En la novela, el profesor Von Neumann le dice a Bacon al conocerlo: “Oh, Bacon. Nacido el 22 de enero de 1561 en York House y muerto en 1626. Un maniático, desafortunadamente. Y una inteligencia deliciosa, claro que sí. Podría recitarle ahora mismo, línea por línea, el *Novum Organum*” (p. 62).

<sup>128</sup> “Decir que la infancia y la adolescencia de Bacon fueron solitarias, sería casi un eufemismo [...]. 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” (p. 56).

<sup>129</sup> Al inicio de la misión Bacon reflexiona sobre su nueva condición y se cuestiona, pero muy ligeramente, el haber pasado de científico sin mayores resultados a perseguidor de científicos: “Bacon

para no “mancharse las manos”: “Bacon prefería encerrarse en el apacible territorio de la imaginación; de este modo no corría el peligro de mancharse las manos, de absorber residuos radioactivos o de someterse al influjo de los rayos X” (p. 77). Y cada giro trascendente de su vida depende, no de él, de sus capacidades o decisiones, sino de factores externos: “La ciencia lo había librado de su infelicidad; Von Neumann, de su disyuntiva amorosa entre Vivien y Elizabeth; la guerra, de su incapacidad para destacar en la física; Inge de su desolación; y yo mismo [dice Links] de su responsabilidad en Alemania” (p. 547).

En cuanto a la investigación, científica o detectivesca, si el empirista inglés se opuso a la lógica aristotélica, propulsando una lógica inductiva y planteando que toda investigación con base en la observación, debe primero despejar los prejuicios<sup>130</sup> que puedan ocultar la verdad, el detective Bacon será incapaz de liberarse de sus prejuicios y, de hecho, fracasará en su acceso a la verdad. Ante la mediocridad de Bacon, algunos investigadores como Calderón (2004) han interpretado que Volpi realiza una inversión de roles en la clásica pareja de detectives –Sherlock Holmes y Watson, o Hércules Poirot y Hastings-, colocando a Links, el narrador y supuesto asistente, como quien realmente conduce la investigación. Al respecto sostiene Calderón:

Si bien Gustav Links asume, como todos los “asistentes”, la narración, él es quien toma en mano la investigación desde un primer momento aconsejando a Bacon. Él es también quien corresponde, por su edad madura, su soledad afectiva y su hiperracionalidad, al perfil del detective tradicional, del cual Bacon queda alejado tanto por su pusilanimidad como por su juventud y, sobre todo, por la tendencia constante a guiarse por sus instintos y sentimientos. (Calderón, 2004: 63)

---

tenía sentimientos encontrados: siempre se imaginó como un investigador, pero el trabajo que ahora desarrollaba lo había convertido más en un espía que en un científico; en vez de buscar resultados teóricos, perseguía a sus colegas, los cuales no dejaban de ser científicos por el hecho de haber combatido en el bando contrario” (p. 179).

<sup>130</sup> En estricto rigor, Bacon tampoco siguió el método de Descartes que promulgaba la necesidad de “deshacerse de todas las viejas opiniones y prejuicios” y dirigir el espíritu a la búsqueda de un criterio cierto que le permitiera distinguir “con claridad y distinción” lo verdadero de lo falso, admitiendo sólo verdades claras y evidentes, tal y como explicábamos en el primer capítulo.

Más allá de esta posible inversión –interesante, pero que no compartimos<sup>131</sup>–, cabe destacar que, a diferencia de los detectives de la novela policial clásica, este Francis P. Bacon no es un intelectual de amplísimos conocimientos, vastas lecturas y capacidades analíticas e intuitivas extraordinarias, sino un científico, un físico teórico. De hecho, fue escogido para la misión debido a sus conocimientos específicos de física, porque con ellos podría identificar pistas en los archivos y declaraciones de Núremberg, que le permitirían continuar las investigaciones sobre el desarrollo de la ciencia en el Tercer Reich (Morales Gamboa, 2008). A pesar de sus conocimientos, tanto él como Links resultan unos advenedizos como detectives. Su marco racional funciona dentro de las formas de la física y las matemáticas, pero no tienen experiencia ni son expertos en la resolución de crímenes. Ninguno de ellos se presenta tampoco como un intelectual integral, sino como científicos de alto nivel, en un campo muy concreto y especializado, más cercanos al ‘intelectual específico’ de Foucault que al ‘intelectual universal’, lo que también podemos relacionar con los cambios que se han dado en las sociedades contemporáneas respecto al estatuto de la ciencia, como analizaremos más profundamente en un próximo apartado.

Bacon, a diferencia del detective clásico, es un empleado del ejército, con una misión asignada por un Estado, por lo que no cuenta con la independencia de un detective privado, como ocurre, por ejemplo, con Dupin en “Los Crímenes de la rue Morgue”. El detective independiente puede cuestionar y problematizar al propio Estado como proveedor de verdad y justicia, al igual que como ente con el monopolio de la fuerza. Bacon, en cambio, es un miembro del ejército estadounidense, con una misión de fuerte carga ideológica y política: descubrir la identidad de Klingsor, no sólo por ‘justicia’, sino por el temor a que su conocimiento caiga en manos rusas. Así, su figura, como la de Heisenberg, evidencia la estrecha vinculación entre política, conocimiento y poder, tal y como advertía Foucault, y como analizaremos en el apartado “La razón cuestionada o el desconcierto ético”.

---

<sup>131</sup> Aunque resulta interesante este análisis, no compartimos la teoría de la inversión de papeles, ya que Links tampoco cumple con las características del investigador clásico. Resulta más inteligente que Bacon, pero tampoco es especialmente brillante como intelectual integral o criminólogo, porque su conocimiento es científico especializado. No obstante su gran racionalidad, no se muestra alejado de sus sentimientos. De hecho, gran parte del libro está dedicado a contar su conflicto amoroso.

En cuanto a la propia pesquisa, el inicio, las primeras palabras de la novela – “¡Basta de luz!”<sup>132</sup>-, la atmósfera oscura y horripilante, el recinto cerrado, con la repetición una y otra vez de una serie de “crímenes” –las imágenes filmadas del brutal ajusticiamiento a los conspiradores del atentado contra Hitler de 1944- y la descripción de los cuerpos que un monstruoso Führer disfruta ver desnudos y mancillados, parecieran vincular a *En Busca de Klingsor* con la novela policiaca en su halo de oscuridad inicial, heredero de la novela gótica.

-¡Bravo! –grita con sus labios monstruosos en primer plano.

-¡Bravo! –aúlla de nuevo, como si una cámara fuese a inmortalizar sus encías y sus dientes cariados-. ¡Bravo! –gime una vez más, en un pobre remedo de orgasmo, el único orgasmo que conoce, mientras las últimas escenas se precipitan sobre sus pupilas, mostrándole los restos desgajados, apenas humanos, que han quedado como vestigios de la tortura. (p. 12)

Las dos piernas desnudas, largas y sinuosas, completamente blancas, y el tímido mechón oscuro en el pubis desatan los aplausos rabiosos de Hitler, quien festeja por enésima vez esta ocurrencia digna del mejor cine expresionista. (p. 17)

Según los patrones clásicos, se esperaría que esta serie de crímenes fueran los investigados a largo de la novela, trazando el camino hacia la luz; la superación del terror gótico y del mundo de las tinieblas, a través de la razón, del iluminismo, de la comprensión lógica e intelectual propia del género policial. Pero aunque *En Busca de Klingsor* pareciera encajar dentro de los estándares, al comenzar con una serie de crímenes que podrían dar pie a la estructura regresiva de resolución del enigma, resulta una entrada en falso, ya que estas escenas no corresponden al crimen por resolver, sino que introducen eventos fundamentales en la vida de Links: el fallido atentado contra Hitler, en paralelo con su conflicto amoroso. Estos crímenes no serán investigados, sino que quedarán “olvidados” en el “remedo de mundo” del cine privado de Hitler, mientras que el delito que motivará la investigación y que debió generar el proceso lógico-deductivo a desarrollar a lo largo de la novela, quedará relegado a varias páginas más adelante. Además, su presentación no tendrá la claridad y explicitud clásica del género, rompiendo así con las usuales etapas de:

---

<sup>132</sup> –“¡Basta de luz! / Sus palabras, ácidas y envejecidas, provocan que el mundo regrese, por un instante, a la fría edad de las tinieblas” (p. 11).

planteamiento del crimen, diseminación de pistas y resolución del enigma, a través del seguimiento y análisis de esas pistas.

El crimen que dará pie al proceso de investigación se presenta bastante más avanzada la novela. Más allá del indicio inicial, su brevísima mención en el legajo de los juicios de Núremberg, la figura de Klingsor aparecerá hacia el final del Libro Primero, con más interrogantes que indicios concretos, entre los llamados “Expedientes de Farm Hall”. Su existencia se inferirá de las grabaciones de los físicos alemanes –trasladados a Escocia después de ser capturados por los miembros de la misión norteamericana Alsos– al enterarse del lanzamiento de la bomba atómica:

Leyendo entre líneas, lo único que llamó la atención de Bacon era la constante queja de Gerlach de que muchos de los recursos que podían haber sido utilizados para la investigación atómica iban a parar a otros programas «secretos». Pero ¿quién asignaba esos recursos? ¿Quién era ese *él* al que acusaba tantas veces? [...]. ¿Realmente podía suponer la existencia de Klingsor a partir de esas pocas alusiones? (p. 191)

Más avanzada la investigación, es el propio Links quien da pie para seguir la pesquisa, confirmando su existencia:

Así es, teniente: Klingsor autorizaba el presupuesto que se entregaba para las investigaciones especiales del Reich. Nadie lo conocía, pero se suponía que era un científico de primer orden que, en la sombra, desde una posición aparentemente apolítica y apartidista, lo asesoró a lo largo de la guerra. ¡Todos los hombres de ciencia queríamos saber quién era! [...]. Al principio, creímos que se trataba sólo de un rumor. Cuando algo fallaba, o cuando algo salía extraordinariamente bien, cuando un proyecto era aprobado o cuando era rechazado por el Comité de Investigaciones Científicas del Reich, se decía que era porque Klingsor había intervenido [...]. Era una especie de demiurgo detrás de todos los movimientos que veíamos en la superficie, una mezcla de consejero y espía que controlaba una ingente cantidad de información. Un hombre que en su ámbito era todopoderoso y que sólo le respondía a Hitler en persona. (p. 209)

Aunque Links advierte que se pensó por un momento que Klingsor era sólo una táctica de Goebbels para mantener a la comunidad científica bajo control, o un

nombre bajo el cual funcionaban decenas de personas, le confiesa a Bacon su propia teoría:

Klingsor en realidad era una sola persona... ¿Por qué? Por su modo de actuar, por *las huellas que iba dejando en el camino*, por las coincidencias que iban apareciendo en el campo de la ciencia [...]. Por desgracia, *no tengo ninguna prueba* que respalde mis suposiciones. (p. 209; el subrayado es nuestro)

Es decir, en este primer testimonio que obtiene Bacon sobre Klingsor, Links apela a la existencia de “huellas” (pistas), como prueba de su existencia, no obstante, admite no tiene ninguna “prueba” para confirmar sus teorías. La investigación parte de indicios precarios y relativos, sin escena del crimen que examinar, ni pruebas materiales y, de hecho, sin siquiera un crimen concreto, como apunta el propio Links unas líneas más adelante:

¿Cuál era el crimen de Klingsor? ¿Cuál era el crimen que el teniente Bacon, ayudado por mí, se esforzaba en investigar? Ésta debió ser la primera pregunta que el joven físico debió plantearse. Para buscar a un criminal, lo primero que uno debe conocer es el crimen que supuestamente ha cometido. Enfebrecido, el teniente Francis P. Bacon se lanzaba a perseguir a alguien, furioso y obcecado, como si se tratase de una misión divina, de un encargo fatídico, cuando –vaya torpeza, vaya ingenuidad- ni siquiera tenía una idea clara de la razón para buscarlo. ¿Qué había hecho? ¿Qué lo hacía tan codiciable? ¿Por qué debía ser castigado? ¿Cuál era su culpa? (p. 222-223)

Aunque es de suponer que, al ser el asesor científico de Hitler, Klingsor sería imputado por crímenes de guerra, y el lector siempre puede apelar a sus conocimientos históricos para estimar cuáles podrían ser los crímenes cometidos, la novela no ofrece indicios concretos que puedan servir de pruebas inculpatorias, ni escena del crimen; es decir, no presenta las pistas que necesitaría el lector para realizar su propio proceso inductivo paralelo al del detective, como ocurre en los clásicos del género. De hecho, a diferencia del Bacon empirista, Francis P. Bacon comienza la investigación no a partir de hechos observables para llegar a leyes generales, sino a partir de hipótesis, suposiciones, y prácticamente prejuicios generales sobre Klingsor. Esto puede observarse, por ejemplo, en lo que dice Bacon respecto a Heisenberg, tras un primer encuentro, dejando ver su propia visión y condena a cualquier científico que trabajara con Hitler:

Podía entender que un hombre fuese nacionalista, que amase a su patria [...], pero no podía aceptar que alguien trabajase, sin oponerse, para un gobierno de criminales, que alguien pusiese su ciencia y su sabiduría al servicio del mal –sí, se repitió: del mal– y que ni siquiera se plantease dudas sobre la moralidad de sus actos. (p. 186)

El posible crimen de Klingsor se presenta así de manera muy abstracta, casi simbólica, dejando un amplio campo para la interpretación. A partir de una única pista concreta –la cita en los legajos de los juicios de Núremberg– y siguiendo la mencionada I Ley del Movimiento Criminal –todo crimen ha sido cometido por criminal–, Bacon emprende la búsqueda del supuesto asesor científico de Hitler, asumiéndolo el responsable de todos los crímenes relacionados con la ciencia del Tercer Reich –de la experimentación eugenésica en los campos de concentración, al plan atómico–, aunque no haya ninguna prueba material, solo hipótesis, suposiciones y, sobre todo, testimonios. Los indicios son los testimonios de los científicos entrevistados, que la narración va diseminando a lo largo de la novela, a modo de pistas que tanto lector como detective pueden ir siguiendo para establecer sus propias hipótesis. La investigación se supone debería ir avanzando a medida que se van incorporando nuevos indicios, para ir señalando y descartando los diferentes sospechosos, en función de una lógica racional.

Así, el primer inculcado será Johannes Stark, “prototipo del científico nazi” y uno de los “principales impulsores de la *Deutsche Physik*, creada para oponerse a la «ciencia degenerada» que practicaban Einstein y otros físicos judíos” (p. 262). Pero fue descartado muy rápidamente por resultar demasiado evidente y porque su poder real había sido limitado. “Stark no puede ser Klingsor [...]. Recuerde las palabras de Plank: era uno de nosotros. La mayor parte de la comunidad científica siempre pensó que la *Deutsche Physik* era un invento espurio, una transposición de la política”, le dice Bacon a Links (p. 281). Los dos científicos-detectives se fijaron entonces, por contraposición, en los enemigos de Stark, en los físicos contrarios a la *Deutsche Physik*, señalando a Heisenberg, quien poco a poco se iría transformando en el principal sospechoso, tras varios encuentros con diferentes científicos. Aunque los testimonios resultan poco contundentes para establecer conclusiones definitivas, las entrevistas guían más o menos hacia Heisenberg:



Yo trabajé con Heisenberg, teniente, y puedo asegurarle que, detrás del joven idealista, había un carácter de hierro, celoso y tiránico, con una voluntad inquebrantable.... Era un verdadero jefe, un Führer en potencia... [Comentario de Links]. (p. 292)

Heisenberg nunca me pareció mezquino, no perseguía fines deleznable... Todo lo contrario: su vanidad se debía a que, desde el inicio de su carrera, a muy temprana edad, sabía que era uno de los elegidos, uno de los pocos seres humanos marcados por el dedo del Buen Señor con la capacidad necesaria para desvelar sus misterios... Sí, supongo que hubiese hecho cualquier cosa con tal de acercarse, más que el resto del mundo, a la verdad. [Testimonio de Erwin Schrödinger]. (p. 350)

Cuando Werner me visitó, el destino de la guerra aún no estaba claro... Alemania era dueña de media Europa, había vencido a Francia y sus tropas se internaban en Rusia a gran velocidad... Aún no había ocurrido el cerco de Stalingrado... ¿Cómo podía sentirme yo con su visita? A pesar de todo, él era un patriota, y yo sabía que, en cierto modo, se sentía orgulloso de los triunfos de Hitler aun cuando reprobaba a los nazis. [Testimonio de Niels Bohr]. (p. 400)

Estos testimonios, aunque funcionan como indicios en la estructura narrativa, al aportar el ingrediente de intriga y permitir avanzar en la pesquisa, resultan relativos, subjetivos y débiles, dejando un amplísimo rango para la interpretación. De hecho, a medida que avanza la investigación, en paralelo a ese recuento de la ciencia y de la física a través de las entrevistas y los flashbacks con las historias previas de Links y Bacon –desde la teoría de la relatividad, al principio de incertidumbre, pasando por la indecidibilidad de Gödel y la teoría de los juegos–, los testimonios se van poniendo cada vez más en duda, hasta quedar prácticamente anulados por la paradoja que supuestamente le hace llegar Stark a Bacon: “¡Cuidado! Todos los físicos son unos mentirosos” (p. 363). Esta frase alude a su vez a la Paradoja de Epiménides “Todos los cretenses son mentirosos”, base del Teorema de Gödel. Al plantear la paradoja, como un problema irresoluble<sup>133</sup>, este “indicio”, en lugar de conducir a una solución racional incuestionable, siembra dudas sobre toda las deducciones hechas hasta el momento:

---

<sup>133</sup> “Es como si yo dijese Estoy mintiendo o Esta frase es mentira. Si esto es cierto, entonces la frase es falsa. Y si es falso, la frase parece verdadera; pero si es verdadera, entonces es falsa, y así ad infinitum” (p. 367).

¿Se da cuenta, Gustav? Otra vez la incertidumbre. Si antes se trataba de la que se deriva de la física cuántica, ahora es la que está en el centro de las matemáticas. Como dice Gödel, aun en el sistema más perfecto existirá siempre al menos una proposición que no puede ser verificada de acuerdo con las leyes de ese sistema... No es ni verdadera ni falsa, sino indecidible.

-Como el gato de Schrödinger que está vivo y muerto a la vez.

[...]

-El mensaje está lleno de otros mensajes.

-Que vuelven sobre el mismo punto: la imposibilidad de conocer la verdad.

-Pretende desanimarnos –añadí yo, incómodo-. Nos dice: si en la ciencia, en la física y en las matemáticas no es posible llegar a una certeza absoluta, ¿por qué nosotros insistimos en encontrarla? ¿Por qué la perseguimos con tanto denuedo? Y repite: la verdad es tan ambigua como una proposición indecidible, tan esquiva como un electrón, tan incierta como una paradoja... (p. 367-368)

Así, en paralelo al desarrollo de la física cuántica, donde el azar ya no puede tomarse como “un elemento accidental sino connatural a las leyes físicas” (p. 77), en la investigación detectivesca el azar y la incertidumbre adquieren cada vez más importancia, no sólo temáticamente, sino en el propio desarrollo argumental, funcionando como ingredientes de la propia intriga, hasta llegar a incidir directamente en la no-resolución. Después de ubicarnos en un aparente género policíaco, Volpi quiebra el género y el proceso racional de deducción –o inducción–, diciendo que no hay una posibilidad de conocer la verdad, truncando así el desenlace racional con un enigma insalvable, y obligando al lector a abandonar la situación cómoda de ser guiado por el narrador o de confiar en las conclusiones del detective, para entonces, al igual que éste, decidir arbitrariamente y desde la ‘incertidumbre’ quién es el criminal.

Al fin de la pesquisa quedarán dos sospechosos: Heisenberg, señalado inicialmente por Links y a quien han conducido débilmente las pistas, y el propio Links, narrador de la historia, inculcado hacia el final por la amante de Bacon, Irene, poco antes de ser desenmascarada como Inge, una espía rusa, también tras la pista de Klingsor. Su figura, presentada como prototipo de mujer fatal, vinculada a la figura

mítica de Kundry –la hechicera y *femme fatale* del Parsifal de Wagner<sup>134</sup>–, introduce un elemento de irracionalismo revestido de “intuición femenina”<sup>135</sup>, que se contraponen a la racionalidad que se supone guía la búsqueda científica y detectivesca, manipulando a Bacon en un juego de erotismo y entrega pasivo-agresiva. Dice Links:

Desde el principio supe que había algo maligno, astuto y obsequioso, en cada uno de sus actos, en sus opiniones, en su forma de controlar a Bacon. Sus largos ojos pardos, sus ademanes mohínos, su reticencia y su hostilidad hacia todos aquellos que no la complacían. (p. 378-379)

El personaje de Irene/Inge se construye, de hecho, a través de diferentes arquetipos femeninos para finalmente desembocar en la *femme fatale*, vinculada a la Kundry del Parsifal. Al principio se presenta a la madre, cual virgen cándida y desprotegida, con un bebé en brazos: “Irene sonrió. [...]. Bacon creyó descubrir en aquel gesto de satisfacción muchos años de penurias, muchas horas al lado de Johann, enfermo [...]. De nuevo Bacon sintió que [...] el cuerpo de aquella mujer necesitaba su protección” (p. 247). Pero rápidamente, en la misma página, pasa a objeto de deseo: “Sus ojos. Eran los mismos ojos de la noche anterior y, no obstante, Bacon los encontraba transfigurados, convertidos en brasas ardiendo, más intensos que cualquier llama imaginable [...]: tenía nostalgia de su origen ígneo” (p. 247). Se impone cada vez más en su rol de hembra, de amante, sólo alternando con una figura materna, para calzar con las tendencias edípicas de Bacon: “Bacon se sentía fascinado con la idea de que ella fuese mayor que él [...]. Irene lo recibió entre sus brazos como si verdaderamente fuese una madre [...]. Le dio dos besos en la frente como hubiera

---

<sup>134</sup> André Lottaz en su artículo “Huellas de Parsifal en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi” explica que como la Kundry de Wagner -hechicera fea y *femme fatale*, madre y prostituta, santa y hechicera, ángel y fiera-, también la Irene de *En busca de Klingsor* “vive una existencia doble, y casi al unísono con Wagner, Links anota: ‘desde que se conocían, él [Bacon] nunca la había visto por el día, sino siempre por la noche, cuando llegaba a su hogar, indiferente a la vida que llevaba durante las horas que no estaban juntos’” (Lottaz, 2004: 216). También resaltaba que “como la Cundrie medieval, Irene es inteligente y culta”. Y las descripciones físicas aluden a una “mujer con una belleza oscura y demoníaca, una *femme fatale* que seduce a Bacon como ‘una diosa enfurecida’ con un ‘intenso rito erótico, una antigua ceremonia germánica’” (Lottaz, 2004: 216).

<sup>135</sup> En la novela se utiliza varias veces la figura femenina y el amor, para introducir la intuición y contraponerla a la racionalidad que se supone guía a los científicos. Así, por ejemplo, cuando Links se sumerge en el triángulo de amor con Marianne y Natalia confiesa: “En aquellos días era como si me hubiese convertido en una criatura ciega y sorda, indiferente al mundo, guiada sólo por su intuición” (p. 415).

hecho con Johann. Le cantó una canción de cuna [...]. Y, por fin, le dejó probar el sabor de sus pezones” (p. 271). Finalmente, logra su mayor grado de influencia al encarnar la diosa amante o hechicera, cercana a Kundry del Parsifal:

Frank sentía cómo los senos de Irene rozaban su pecho, cómo el pubis de ella se adentraba en sus caderas, cómo se disponía a adorarlo en medio de un intenso rito erótico, una antigua ceremonia germánica. Nunca había visto una devoción, una ternura, una fortaleza semejantes [...]. Frank se abandonó completamente a los deseos de su amada. Ahora ella era el único motor del universo, la encarnación misma del movimiento, la armonía de las esferas... Cuidadosa y violenta, Irene se apoderaba de sus fantasías y, dominando cada una de las partes de su cuerpo, extraía placer y dolor de las zonas más insospechadas, convirtiendo a su amante en deseo puro, en energía. (p. 287)

Este elemento de irracionalidad e “intuición” con connotaciones eróticas y míticas terminará por desatascar la paradoja pero por vías ajenas a la lógica racional. Simbólicamente el hecho de que Bacon sucumba a la manipulación de Irene / Kundry –a diferencia de lo sucede en el Parsifal de Wagner-, significa que las fuerzas del mal representadas por Klingor triunfan, en un mundo caótico que ya no puede recuperar el orden racional.

-¡Eso es! –rugió Irene-. ¡Links...! Yo creo que él está detrás de todo esto, Frank. Es tan claro... En realidad no podemos saber si todos los físicos con los que nos ha hecho hablar dicen la verdad o no. Todo lo que ellos dicen queda inscrito en la paradoja, se vuelve contradictorio... En cambio, las historias de Links sí pueden ser verdaderas o falsas, sin problemas lógicos... Ésta es la solución del enigma.

Bacon se quedó pensativo por unos momentos. A pesar de sus reticencias, el veneno de Irene había comenzado a introducirse en su sangre. Era mi amigo, pero aun así ella había sido capaz de transmitirle el virus de la desconfianza.

[...]

-Mira más allá de tus narices, Frank –se había convertido en un demonio que no cesaba de hechizarlo con sus falacias-. Desde el principio Links te ha llevado de la mano para que creas que Heisenberg es Klingsor. (p. 413-414)

Bacon no cuenta con pruebas contundentes que ratifiquen una u otra teoría. Pero si tal como ocurre en la física cuántica, no se puede conocer la verdad, sino solo

llegar a un acercamiento probabilístico, Bacon deberá resolver de manera discrecional:

Por primera vez en su vida, Bacon tenía que tomar una decisión. Hasta ese momento no había hecho sino huir de sus problemas, y acaso de sí mismo [...]. Una y otra vez había sido como una partícula subatómica, sometido a las imperiosas fuerzas de cuerpos mucho más poderosos que él. (p. 547)

Y a esa decisión debía llegar desde la incertidumbre, sin verdad hallada por ningún proceso deductivo, sin cadena de causas y efectos a la que seguir.

Ahora, de forma repentina, aquel esquema prístino y tranquilo, aquel universo en donde las causas y los efectos se sucedían sin apenas involucrarlo, había sido aniquilado. ¿En quién podía confiar? ¿En Inge? Por dios, no. ¿En Von Neumann, en Einstein, en Heisenberg? ¿En mí...? No había excusas: esta vez ni la ciencia ni el amor ni los demás podían salvarlo. La solidez de su mundo se había derrumbado porque a su alrededor todos buscaban escapar, como él, de la verdad. (p. 547)

Como con el Gato de Schrödinger, vivo y muerto a la vez, el detective se veía obligado a mantener todas las opciones abiertas, la admisión simultánea de todas las posibilidades. “El principio de incertidumbre que él [Heisenberg] había descubierto y bautizado se resolvía ahora en la imposibilidad de saber si su creador había cumplido con su deber moral o si, simple y llanamente, era culpable” (p. 187). Era Bacon quien ahora debía terminar de abrir la caja y definir él mismo cuál era la ‘verdad’; juzgar a voluntad y escribir la ‘historia’, independiente de cualquier análisis racional.

Por alguna arcana razón, esta vez le correspondía a él decidir *qué era lo cierto y qué falso, cuál la virtud y cuál la deshonra*; por una veleidad del cosmos –por su ambigüedad, por su incertidumbre-, tenía la dolorosa tarea de escribir la historia. Entre los incontables universos paralelos esbozados por Schrödinger, debía escoger cuál iba a ser el nuestro. Aunque aquella mujer fuese una mentirosa, Bacon podía tratar de redimirla. Aunque yo fuese inocente –o al menos de una culpabilidad dudosa-, él podía determinar mi castigo. ¿Qué más daba que Klingsor lo hubiese engañado, o que jamás hubiéremos estado siquiera cerca de él? Con su solo *acto de voluntad*, Bacon se encargaría de juzgarnos. Tenía que hacerlo, debía *olvidar los principios de la ciencia y de la justicia*, de la razón y la moral, para afianzar una invención no menos desproporcionada: su amor a Inge. (p. 547-548; el subrayado es nuestro)

Así, contrariamente al camino iluminista de la razón detectivesca y científica, que se suponía acabaría con las tinieblas de la escena de Hitler y su “¡Basta de luz!” al inicio de la novela, la razón sólo condujo a la incertidumbre; la misma incertidumbre de la que Links trata de salir, 40 años después, cuando le pide al psiquiatra “¿Puede encender la luz” (p. 443), frase que a su vez hace un guiño a las palabras de Goethe al momento de morir: “¡Luz, más luz!”<sup>136</sup>. Aunque la novela no lo explicita totalmente, Bacon parece optar por entregar a Links, con lo que acerca la novela a los códigos de la ‘novela de suspenso’, donde los detectives pierden su inmunidad y su estatus de observadores independientes, pasando incluso al papel de sospechosos. La medida, no obstante, implica también poner en cuestionamiento al narrador de la historia, quebrando una vez más los estándares clásicos de la novela de enigma. A diferencia de las versiones puristas con un narrador testigo, pero incuestionable, *En Busca de Klingsor* es contada con intención reivindicativa, tal y como anunciaba Links en el Prólogo y en las Leyes del Movimiento Narrativo. “Me propongo a contar, pues, la trama del siglo. De *mi siglo*. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado el mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia”, decía Links al inicio (p. 21). El objetivo de su relato no era, pues, contar la historia de la pesquisa y la resolución de un crimen, sino desvelar *una trama*, la trama de su siglo, la conspiración que Links adjudica al azar y Bacon a la incertidumbre, pero que en realidad responde más a decisiones arbitrarias; decisiones que también dejan ver los vínculos entre el ‘saber’ y el ‘poder’ que alertaba Foucault, como desarrollaremos en el capítulo “La razón cuestionada o el desconcierto ético”.

Por ahora, desde el punto de vista de la pesquisa detectivesca, basta con reafirmar que, sin tener pruebas contundentes, Bacon decide quién es el culpable, y ejerce el poder que tiene como científico y detective del ejército de los Estados Unidos, para decidir, presuntamente, el destino de Links. En todo ello Volpi pareciera aprovechar también las posibilidades de crítica y denuncia de la novela negra, donde a través de un hecho criminal que sirve de hilo conductor, lo que se realiza es una

---

<sup>136</sup> En una entrevista Volpi confirma esta múltiple referencia: “Se trata de un guiño, de una alusión a la frase de Goethe. La novela se inicia con Hitler diciendo ¡Basta de luz!, lo cual sumerge toda la novela en este territorio de la oscuridad, del mal, del infierno o cómo se quiera ver, en contra del *Fiat lux*, del ¡Hágase la luz!, y así es durante un buen período de la historia europea. La novela termina cuando Links, ese otro personaje importante de la narración está pidiendo otra vez que se encienda la luz, que otra vez haya luz, que es la luz de la Ciencia también” (López de Abiada: 2004: 375-376).

crítica más general de la sociedad. Los signos de decadencia, caos y corrupción de la novela negra, también se ven aquí, pero extrapolados al mundo de la ciencia y a los conceptos clave de la Modernidad, como seguiremos analizando en los próximos capítulos.

No hay, pues, una verdad hallada, una resolución del crimen, y de allí quizá la idea de descenso al infierno que nos auguraban al principio, el infierno de la incertidumbre. Tanto la búsqueda detectivesca, como la epistemológica quedan truncadas, no sólo por la narración problematizada, sino especialmente por esa verdad nunca descubierta, por ese final arbitrario. La ‘verdad’ se presenta entonces más como un concepto derivado de percepciones erradas acerca de la complejidad de la realidad, o como el resultado de un poder que se impone. *En Busca de Klingsor* vehicula así su crítica a la racionalidad moderna a través de la búsqueda detectivesca, al mostrar como esa voluntad de verdad de la razón científica, que pretende explicar cada fenómeno en todas las esferas de la vida, fracasa extrapolada a la búsqueda criminalística, tan análoga a la búsqueda epistemológica. La razón como instrumento para llegar al conocimiento queda así cuestionada en las dos esferas que se cruzan, reforzando la idea de incertidumbre e indeterminación: la esfera de la verdad científica, que los últimos descubrimientos han hecho cada vez más esquiva; y la esfera de la verdad detectivesca, el enigma de Klingsor jamás resuelto, más que como un ejercicio arbitrario de poder.

### 2.2.2. El progreso de la ciencia o la conquista de la incertidumbre

Decíamos al inicio de este capítulo que *En Busca de Klingsor* es un relato bastante pormenorizado de la historia de la ciencia y el desarrollo de la razón científica, específicamente en el campo de la física, desde principios del siglo XX, con Einstein y su teoría de la relatividad, hasta el desarrollo de la fisión nuclear. De hecho, su título original era “La aritmética del infinito, que es el nombre de un tratado científico del siglo XVI. Por eso eran corolarios, conclusiones, etc.”, confiesa Volpi (Areco, 2007: 305). Considerando la ciencia, la utopía científica y del progreso como uno de los aspectos más decisivos e ilustrativos del siglo XX –y de la Modernidad–, Volpi toma la ciencia como eje temático, argumental y estructural de su ficción. En su teoría de los ‘libros del caos’ estableció el paralelismo entre ciencia y novela, que llevó a la práctica en este primer volumen de la Trilogía del Siglo XX, haciendo patente las equivalencias que percibe entre el desarrollo de la física y la narrativa.

En un artículo sobre la obra *Copenhagen* de Michael Frayn, Volpi explica:

A partir del surgimiento de la física moderna ha quedado demostrado que la relación entre un observador —un científico, un lector— y el objeto de su observación —el universo, real o literario— no es aséptica ni objetiva. Por el contrario, siempre que un sujeto trata de contemplar la realidad, ésta termina siendo modificada por su mirada. (2001c)

La obra *Copenhagen*, al igual que *En Busca de Klingsor*, tiene como centro el célebre y enigmático encuentro que tuvieron dos de los físicos más importantes del siglo XX: el danés Niels Bohr y su antiguo alumno y amigo, el alemán Werner Heisenberg, en septiembre de 1941, justo en el momento en que comenzaba la carrera por la bomba atómica, y se decidía el futuro de la Segunda Guerra Mundial. Aunque la novela aborda diferentes aspectos que la obra por extensión y características propias del drama no podría tocar, Volpi ha confirmado que el episodio en *Copenhagen* conforma uno de los nudos principales de la acción novelística de *En busca de Klingsor*. Y no sólo por su importancia para la ciencia y su posible impacto



en el desarrollo final de la Segunda Guerra Mundial<sup>137</sup>, sino porque la propia naturaleza del encuentro entre Bohr y Heisenberg, en ese momento clave, “posee elementos que permiten una mejor comprensión no sólo del elusivo carácter de sus protagonistas, sino de *algunas claves científicas y morales del siglo XX*”, afirmaba Volpi (2001c). Según su visión, “si una palabra define el carácter del episodio, esta es ‘incertidumbre’. O, para no desvirtuar el término –algo que los científicos como los escritores deben temer constantemente-, ‘ambigüedad’, ‘indeterminación’ o, simplemente, ‘misterio’” (Volpi, 2001c).

En efecto, la incertidumbre marca a *En busca de Klingsor*. El eje que cruza transversalmente toda la novela es la discusión epistemológica implícita en la historia de la ciencia y de la física, desde la célebre fórmula de  $E=mc^2$  de Einstein y su Teoría de la Relatividad, que ponía en cuestionamiento la lógica de la mecánica newtoniana, hasta el desarrollo de la física atómica, que traía consigo otras rupturas epistemológicas, con el principio de incertidumbre de Heisenberg o la interferencia del observador sobre lo observado. El recorrido abarca, en términos generales, el paso de la “causalidad newtoniana” a lo que Volpi ha llamado la “era de la incertidumbre”, desembocando en la idea de que no es posible llegar a la verdad, sino como una aproximación probabilística, afectada, además, por los instrumentos de observación y por el propio observador. “Nadie estaba a salvo en un mundo que comenzaba a ser dominado por la incertidumbre”, dice Links en el Libro Primero (p. 110). Es esto lo que el autor intenta hacer patente en su novela, tal y como lo anunciara en sus ensayos. A través de las reflexiones de Links y los relatos individuales de los científicos ficcionalizados, aborda la historia de la física y de la teoría del conocimiento, pero no sólo por el atractivo que pueda tener, como tema, este

---

<sup>137</sup> Se desconoce qué fue exactamente lo que hablaron Heisenberg y Bohr en este encuentro. Pero existen muchísimas especulaciones acerca de la posibilidad de que allí se pudiera haber definido el destino final de la guerra, a través de un acuerdo sobre el desarrollo de la bomba atómica. En el mismo artículo sobre la obra *Copenhague*, Volpi hace un recuento de las tres hipótesis que se han manejado respecto al encuentro: “A ciencia cierta, no se sabe si Heisenberg: a) actuaba como emisario de Hitler para obtener información de Bohr sobre el programa atómico aliado; b) quería proponerle a Bohr que fuesen ellos, los científicos, quienes debían decidir el futuro de la investigación atómica en el mundo, lo que equivalía a un compromiso mutuo para retrasar o impedir la construcción de bombas atómicas; o c) simplemente necesitaba un consejo de Bohr sobre la responsabilidad que ha de tener un físico a la hora de trabajar en un proyecto que podría tener como consecuencia la construcción de armas de gran poder destructivo” (Volpi, 2001c). En todos los casos, el encuentro prometía tener un impacto en la carrera por la bomba atómica.

particular momento histórico, sino sobre todo por considerar que su espíritu, ese espíritu de ‘indeterminación’, ‘ambigüedad’ e, incluso, de ‘caos’ son los que han marcado nuestra época, el siglo XX, la crisis de la Modernidad.

“A diferencia de otras épocas, la nuestra ha sido decidida con mayor fuerza que nunca por estos guiños, por estas muestras del ingobernable reino del caos. Me propongo contar, pues, la trama del siglo. *De mi siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia.* Pero éste es, también el relato de unas cuentas vidas: la que yo mismo he sufrido a lo largo de más de ochenta años, sí, pero sobre todo las de quienes, otra vez por obra de la casualidad estuvieron a mi lado. (p. 21; el subrayado es nuestro)

Como comentábamos en el segundo capítulo, Volpi revisa el desarrollo de la física cuántica desde sus inicios hasta el estallido de la bomba atómica, ficcionalizando también hechos históricos de la Segunda Guerra Mundial y los juicios de Núremberg, siguiendo un esquema cercano a lo establecido por Hutcheon y McHale<sup>138</sup> con respecto a la metaficción historiográfica: el objetivo no es sólo problematizar lo ocurrido en ese momento histórico, sino extender su cuestionamiento a los valores y principios sobre los que se han construido nuestras sociedades, a partir de esos momentos críticos.

Así, aunque la trama se ubica en principio en la Alemania recién derrotada, en plenos juicios de Núremberg, en realidad recorre –entre flashbacks, fichas de los científicos y relatos de los personajes– toda la época de los grandes descubrimientos de la física cuántica, uno de los momentos más sobresalientes en la historia de la ciencia, donde Alemania jugó un papel central. Michael Altmann en su artículo “La contaminación de los científicos” (2004) realiza una revisión de las figuras históricas reales de la ciencia alemana que aparecen en *En Busca de Klingsor*. En su balance confirma que si antes fue la filosofía, la literatura, la poesía y la pintura alemanas las que habían transformado el paisaje cultural de Europa, “durante la era de oro

---

<sup>138</sup> Cabe recordar que, a diferencia de lo propuesto por McHale, respecto a que la literatura postmoderna se identifica especialmente por sus cuestionamientos ontológicos, en Volpi la gran discusión dentro de *En busca de Klingsor* es más bien epistemológica, lo que lo ubicaría, según McHale, en clave moderna, no obstante luego estos cuestionamientos terminan llevando a una reflexión ética.

wilhelminiana de 1870 y 1914, serían el avance de la ciencia y la investigación los que propulsarían un progreso vertiginoso, que a pesar de la derrota alemana de la Primera Guerra Mundial continuaría hasta la toma del poder por los nazis” (Altmann, 2004: 14). De hecho, entre 1901 y 1932, Alemania acapararía 33 premios Nobel, ocho de los cuales fueron concedidos a judíos alemanes.

Volpi se inserta precisamente en este momento, introduciendo en la ficción un gran número de personajes históricos; físicos y matemáticos ganadores del Premio Nobel y figuras clave en el desarrollo de la física, así como hechos, personalidades y elementos reales de la Segunda Guerra Mundial y la historia alemana, tales como la Misión Alsos, la conspiración y el atentado contra Hitler en julio de 1944, o en el encuentro entre Bohr y Heisenberg en Copenhague. Así, por ejemplo, Bacon tienen contacto en Estados Unidos, dentro del Instituto de Estudios Avanzados en Princeton, con los científicos Albert Einstein (Teoría de la Relatividad), Kurt Gödel (Teoremas de la Incompletitud), Jon von Neumann (Teoría de los Juegos), y el director del Instituto, Frank Aydelotte. Ya en Europa, se entrevista, como testigos o sospechosos, con Werner Heisenberg (Mecánica cuántica, Principio de Incertidumbre), Erwin Schrödinger (Física cuántica, Ecuación de Schrödinger), Niels Bohr (Teoría atómica, Modelo atómico de Bohr), Johannes Stark (Efecto Stark, *Deutsche Physik*), Max Planck (Teoría cuántica de la materia, Constante de Planck) y Max von Laue (Difracción de Rayos X).

La intención problematizadora de la metaficción historiográfica está muy presente en *En busca de Klingsor*, como veremos en mayor detalle en el último capítulo. Al mostrar a figuras históricas y de ficción alternando a un mismo nivel, se busca producir una inquietud, un cuestionamiento del registro oficial histórico que, equiparado a la ficción, se desvela también como un tipo de relato, un discurso (Hutcheon). Se inscribe en la historia asumiéndola en su carácter de constructo humano, como “una forma de conocimiento”, pero en la misma medida que la ficción –tal y como resaltaba Volpi–, para entonces poder subvertirla, reelaborando los elementos de ese pasado, y problematizando la naturaleza del referente y su relación con lo real. De esta manera, Volpi pretende hacernos reflexionar sobre el carácter de ese pasado y sobre quiénes fueron realmente esos personajes que se nos presentan en la historia –en el registro historiográfico–, así como preguntarnos acerca de otros

posibles hechos y otras personas que no quedaron registrados. Asimismo, busca evidenciar que la ‘historia’ es la ‘verdad’ que pudieron establecer los ganadores, como en un ejercicio de poder foucaultiano –“una idea es válida sólo si se tiene el poder para afirmar su veracidad”, (p. 268)-, o la verdad que la sociedad fue capaz de aceptar –“Sólo tenemos la verdad que somos capaces de creer” (p. 40)-.

En la estrategia de Volpi la tensión entre lo interno (ficcional) y externo (real) no es tan extrema como comentaba McHale sucedía en la literatura postmoderna. Más allá de los rasgos de personalidad que Volpi introduce para darle humanidad, cercanía y verosimilitud a los personajes en la diégesis, se ficcionalizan hechos conocidos sin mayores cambios –como las discusiones grabadas de los físicos alemanes al enterarse del estallido de la bomba atómica, así como postulados y comentarios documentados de científicos-, o bien se hacen transgresiones en esas “zonas oscuras” donde no existe el registro oficial propiamente, como sucede en ese encuentro en Copenhague entre Heisenberg y Bohr, o en esos momentos de introspección de los que la historia sabe poco, como el ‘momento de iluminación’ de Heisenberg al descubrir la mecánica matricial<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> En este episodio Volpi utiliza, por cierto, un estilo lírico muy diferente al utilizado en el resto de la novela, como dándole esa connotación de “revelación”: “Las olas, tan altas como una torre, se estrellan contra las rocas como un ejército de agua que intenta derrumbar las fortalezas costeras. Millones de moléculas, cientos de millones de átomos combaten, sin cuartel, contra aquellos muros que, a pesar de la violencia del viento y de la tormenta, parecen resistir el asedio [...] ¿Una iluminación? Nunca se atreverá a llamarla así, pero en el fondo de su alma sabe que es la palabra precisa. La brusca luz de aquellas tierras ha sido la causa secreta de sus revelaciones. Por fin es posible completar el rompecabezas de la Creación: cada pieza encaja, los cabos sueltos se desvanecen como si no hubiesen existido, como si sólo se tratase de un error de perspectiva de una falsa apreciación de las leyes naturales. ¿Puede haber algo más emocionante que el momento en el que uno *sabe*?” (p. 311 y 314).

En este sentido, Volpi no “contradice” flagrantemente la historia oficial<sup>140</sup>, no hay anacronismos, ni rupturas; las transgresiones intentan ser lo más imperceptibles posible, lo más consistentes en cuanto a tiempos, nombres, fechas, lugares. No obstante, ficcionaliza en los intersticios y a través de la introducción de los personajes de ficción: Bacon y, especialmente, Links, el narrador de la historia y quien va vinculando los diferentes hechos y avances, desde su punto de vista y en función de su biografía, que se convierte en la ilustración del siglo XX. Estos personajes sirven de hilos conductores y catalizadores, voces que interpretan y problematizan los hechos reales, con intención provocadora, sembrando dudas y cuestionamientos respecto a lo que pudo suceder realmente, y respecto a quiénes eran y cómo pensaban esos personajes históricos, como veremos a continuación y en el capítulo “La razón cuestionada o el desconcierto ético”.

La figura de la ‘ciencia’ se configura en este marco como un instrumento clave de cuestionamiento. Para problematizar la historia y, con ello, la propia Modernidad, Volpi ubica su novela, como hemos dicho, en un momento clave de la Modernidad, la crisis ética que representó la Segunda Guerra Mundial y la Shoah, pero articulando en paralelo la historia del desarrollo de la física cuántica, que conlleva a su vez la problematización de las certezas epistemológicas que significó el principio de incertidumbre y demás postulados de la mecánica cuántica. Así, tiñendo de ciencia toda la novela, Volpi imparte ese ‘espíritu de incertidumbre’ e ‘indeterminación’, esta idea de no poder alcanzar la verdad, sobre la pesquisa detectivesca y sobre la vida de Links. Con ello en realidad impregna de incertidumbre todo el siglo XX, ya que, como se advierte desde el Prólogo de la novela, la vida de

---

<sup>140</sup> Quizá el hecho histórico mayormente “modificado” o “versionado” en una narración bastante detallada es el atentado contra Hitler de 1944, parte del golpe de estado basado en la Operación Valquiria. En la narración de Links, no sólo se introducen personajes ficticios –su amigo Heinrich y él mismo– sino que todo el episodio adquiere mayor trascendencia –se supone que habría podido “terminar con el gobierno nazi y, posiblemente, con la guerra” (p. 13)–, pero se le otorga una mayor intervención al azar en su fracaso: “un golpe de suerte salvó a Hitler. Si la segunda bomba hubiese sido puesta en funcionamiento [...], si el maletín hubiese quedado más cerca del Führer, si hubiese habido una reacción en cadena” (p. 20). Los hechos se entregan con más o menos precisión: una bomba colocada bajo una mesa de gruesa madera, una de las cargas que no explota y permite sobrevivir a Hitler, la conformación de una “corte popular”, presidida por el juez nazi Roland Freisler para ajusticiar a los conspiradores y la aplicación del principio de responsabilidad por parentesco, llevando a la masacre de todos sus familiares y allegados. En todo caso, más allá de los datos generales sobre los hechos y los participantes, el cómo ocurrieron exactamente las cosas también entra en esas “zonas oscuras” que la Historia oficial no tiene registradas.

este matemático está unida a su época. Su nombre es Links, en alemán “izquierda” y en inglés “enlace”<sup>141</sup>, y su personaje funciona de hecho como arquetipo y eje articulador<sup>142</sup> de los avances científicos y de los procesos históricos comentados, como una suerte de testigo y condenado por esa Historia. Volpi lo convierte en una ilustración o, mejor, en una encarnación de su tiempo. Así lo explica Links en la novela, apelando a términos científicos, estudiándose como “una bacteria bajo el microscopio”, y apuntando a que, por “azar” o “casualidad”, su destino y el del siglo XX han estado enlazados y marcados por los mismos hechos:

Al contemplar mi vida desde la distancia que otorga el tiempo –es decir, al mirarme como un problema abstracto o, mejor, como una bacteria que se desplaza penosamente bajo la luz del microscopio–, me doy cuenta de que, desde mi nacimiento, *mi destino ha estado ligado a la historia del siglo* como una lamprea está unida fatalmente al cetáceo que le sirve de hogar y compañía. La mía es una existencia *marcada por la turbulenta época que me tocó padecer* y, sobre todo, por las personas que la fortuna puso en mi camino durante la primera mitad del siglo. Comparto, pues, sólo por casualidad, el interés de algunos de los *momentos más admirables y ruinosos de la humanidad*: dos guerras mundiales, Auschwitz e Hiroshima, y el nacimiento de la nueva ciencia. (p. 139-140; el subrayado es nuestro)

La ciencia se integra entonces a la trama en diversos niveles y de diferentes formas. En la diégesis, por un lado están las historias de los científicos con los que Bacon y Links se van topando a lo largo de sus vidas, o los que a modo de referencia –de hechos o ideas– marcaron sus biografías, como analizaremos en breve. Y, por otro, está la propia historia de la física cuántica y de los científicos entrevistados a lo largo de la investigación detectivesca, a quienes se suele introducir mediante un

---

<sup>141</sup> Volpi ha indicado en varias entrevistas que la elección del nombre se relacionaba con su significado en alemán, y no en inglés: “Links por izquierda, pero izquierda también significa siniestra, y eso refleja ya al personaje como es” (Adeco, 2007: 302). No obstante, muchas interpretaciones han establecido también esta vinculación del nombre de Links, como enlace entre diferentes hechos y acontecimientos.

<sup>142</sup> Las tres novelas de la Trilogía del Siglo XX presentan personajes que funcionan como arquetipos y ejes articuladores de estos procesos históricos, testigos y condenados por esa historia. Links en *En busca de Klingsor*, Anibal Quevedo en *El fin de la locura*, como el estandarte de la izquierda revolucionaria fracasada, y, en *No será la Tierra*, Yuri Mijáilovich Chernishevski, el narrador de la historia, quien se define como “un animal que, pese a los infinitos progresos de la ciencia, no logra comprenderse a sí mismo” (Volpi, 2006b: 41). Por esta necesidad de comprenderse, el día en que es sentenciado a quince años de prisión por el asesinato de la mujer que amó, Eva Halász –cerebro de la informática, obsesionada por descubrir los secretos de la inteligencia–, decide escribir un libro que sea un “ajuste de cuentas”, algo que se asemeja al caso de Links y su relato desde el manicomio.

informe con sus principales datos biográficos y aportes; “una pequeña enciclopedia sobre la ciencia alemana para principiantes” (p. 232), como la calificó Links, minuciosa pero comprensible, ya que, según se cuenta, fue escrita para los militares de la Misión Alsos.

La novela es, en este sentido, notablemente minuciosa en el tratamiento de los temas científicos<sup>143</sup>, llegando a explicar con más o menos detalle los avances en la física cuántica que permitieron –entre otras cosas- el desarrollo de la bomba atómica. Va disseminando los datos y avances a lo largo de la novela, introduciendo poco a poco los aportes de cada científico e integrándolos a la trama y a la propia búsqueda detectivesca, de manera de conducir paulatinamente hacia ese espíritu general de incertidumbre, ambigüedad e indeterminación, no sólo en la ciencia, sino también en la investigación detectivesca y en la historia de vida de Bacon y Links.

Volpi delinea así el paso de la mecánica newtoniana, a la era de la incertidumbre, siguiendo las huellas de los desarrollos científicos, hasta la bomba atómica: Einstein y su fórmula  $E=mc^2$  y su teoría de la relatividad (p. 41); Max Planck y su descubrimiento de los *quanta* de energía, que “sin darse cuenta, acaba de trastocar las normas de la mecánica clásica, abriendo un nuevo tipo de física”, al demostrar que “la energía no se distribuye en cantidades aleatorias, sino en números constantes que son múltiplos enteros de  $h$ ”, en paquetes de energía que llamó *quanta* (p. 231); Johannes Stark, quien en 1919 “obtuvo el Premio Nobel por su descubrimiento del llamado «efecto Stark», la bifurcación de las líneas espectrales producida por un campo eléctrico” (p. 263); Louis de Broglie, quien “tuvo la ocurrencia de que la materia podía ser estudiada como si se tratase de un rayo de luz, es decir, por medio de un sistema parecido al de la óptica ondulatoria empleada por los optometristas para tallar sus lentes” (pp. 341-342); Werner Heisenberg, quien “en vez de estudiar directamente las diversas posiciones que tienen los electrones, halló un método que permitía predecir razonablemente (es decir, de modo probabilístico) los lugares en los que podría terminar cada uno de ellos” (p. 342-343), ya que afirmaba que “era imposible saber, a un tiempo, la velocidad y el momento de

---

<sup>143</sup> De allí también los largos años de investigación por parte de Volpi, antes de acometer la escritura del libro, así como la amplísima bibliografía científica consultada, que explicita como una nota al final del libro.

un electrón” (p. 389), y sostenía que con todo ello “la mecánica cuántica establece definitivamente la invalidez de la ley de causalidad” (p. 390); Niels Bohr, quien alertó acerca de que “nuestra interpretación del material experimental se basa esencialmente en conceptos clásicos” (p. 391), por lo que “el problema aparece cuando tenemos que registrar las propiedades cuánticas del telescopio”, ya que “para hacerlo, necesitaríamos otro aparato en el cual volverían a aparecer las mediciones clásicas” (p. 392), y quien también recalcó que “el azar no era un elemento accidental sino connatural a las leyes físicas” (p. 77); Kurt Gödel y los teoremas de incompletitud y las proposiciones indecidibles, que demostraban que “aún en el sistema más perfecto existirá siempre al menos una proposición que no puede ser verificada de acuerdo con las leyes de ese sistema” (p. 368); y Lise Meitner, quien llega a la conclusión de que “al ser bombardeado con los neutrones, [el uranio] se divide formando un núcleo de bario más otros elementos [...], mientras que una parte del peso restante se convierte en energía de acuerdo con la fórmula de Einstein  $E=mc^2$ ” (p. 476-477), descubriendo así “la fisión atómica: el inicio de una nueva era” (p. 477).

Pero la ciencia no se queda en un relato científico paralelo, sino que impacta sobre la trama, en la forma como es contada y fluye la historia, así como en la forma como se presentan los personajes y su destino. La estrategia utilizada por Volpi consiste, muy brevemente, en que los axiomas, teoremas o teorías científicas que se desarrollan o comentan en la novela, tienen una incidencia o un reflejo en la propia historia. Así, casi todos los títulos de los capítulos y subcapítulos están relacionados con la ciencia, en muchos casos refiriendo específicamente postulados, principios o descubrimientos de la física, los cuales se vinculan a su vez con otros aspectos de la vida de Links y Bacon, como por ejemplo: “Sobre el Teorema de Gödel y el matrimonio”, o “De la teoría de conjuntos al totalitarismo”. La organización por Libros apela a lo mismo en esa subdivisión por Leyes, Hipótesis y Disquisiciones, que intenta emular la configuración de un tratado científico, según explicamos anteriormente. Y la estructura general de la novela se fundamenta precisamente en esa transición entre dos esquemas racionales de pensamiento: de la causalidad newtoniana a la incertidumbre.

Al margen de las leyes iniciales que encabezan cada apartado, en el Libro Primero, donde se inicia la misión y se intercalan las biografías previas de Bacon y



Links, la narración sigue, en general, los principios de la mecánica newtoniana, con un orden más o menos cronológico –aunque con flashbacks- y un esquema narrativo de causas y efectos. En el Libro Segundo, centrado en la investigación detectivesca, se introduce la subjetividad del narrador y, paulatinamente, la incertidumbre en el discurso, sembrando el relato distorsiones y dudas. En el Libro Tercero, con el desenlace fatal de la historia previa de Links –el atentado y el triángulo amoroso- pero sin ninguna resolución del enigma, se cataliza todo lo anterior bajo un principio de ‘indecidibilidad’, mostrando también la imposibilidad de creer en un relato contaminado de incertidumbre, que rompe con los esquemas argumentales de exposición, nudo y desenlace, o –si hablamos de novela policial–, de planteamiento del crimen, disseminación de pistas y resolución del enigma.

Tal y como comentábamos más arriba, aunque estos diferentes postulados en estricto rigor sólo son válidos en el marco en el que fueron concebidos –las partículas subatómicas– Volpi las extrapola a otras esferas, utilizándolos como metáforas explicativas de diferentes fenómenos, incluyendo el comportamiento humano. Nótese aquí la visión científicista implícita, al intentar aplicar la razón científica a todas las demás esferas de la vida. Es así como la ciencia inunda *En Busca de Klingsor* en forma de figuras metafóricas, que se aplican a todos los demás campos, para explicar su funcionamiento, no sobre implicaciones lógicas, sino a través de descripciones detalladas que sirven para resaltar las analogías. Un buen ejemplo de esto es su caracterización del electrón como un criminal, proyectando una imagen sobre la otra, y transfiriendo cualidades en uno y otro sentido. La búsqueda detectivesca y científica quedan hilvanadas a través de la física cuántica, y el mal se ve representando tan evasivo como un electrón:

¿Qué es el electrón? Los físicos lo ven, antes que nada, como a un gran criminal. Un sujeto perverso y astuto que, tras haber cometido incontables y atroces delitos, se ha dado a la fuga. Sin duda es un tipo listo, y todos los esfuerzos por localizarlo se estrellan con sus tácticas de evasión: con la preparación de un trapeceista, es capaz de saltar de un lado a otro sin que nos demos cuenta; dispara impunemente contra sus enemigos cuando tratan de cercarlo; siempre tiene coartadas que oponer a las investigaciones e incluso se ha llegado a sospechar que no opera solo, sino en una enorme banda de asaltantes similares a él, o en el mejor de los casos, podría decirse

que tiene un problema de personalidad múltiple. No se comporta como una sola persona, sino como una pluralidad de ellas, un enjambre de deseos y apetitos, una nube de emociones violentas que recorre todo el espacio que tiene a su merced, alrededor de su objetivo. (p. 394)

La estrategia se lleva igualmente a los personajes. Así el Libro Primero se estructura también en función de tres científicos y sus postulados, cuya historia personal o la de Bacon, ejemplifican sus teorías. Estos son Albert Einstein y la relatividad; Jon von Neumann y la Teoría de los Juegos; Kurt Gödel y sus proposiciones formalmente indecidibles. Todo ellos conforman a su vez matrices narrativas, a través de las cuales se nos van presentando a los personajes, construyendo la historia. Por último, para hacer todavía más explícitas las interrelaciones, en las “disquisiciones”, que cubren básicamente la juventud y vida previa de Links en la República de Weimar, se extrapolan y equiparan ciencia y filosofía, en una reflexión sobre la búsqueda de la verdad y el absoluto, lo que marca a su vez la vida del matemático, proyectándole las ideas de su objeto de estudio: Georg Cantor y su teoría de los conjuntos infinitos.

En el Libro Segundo, se hacen coincidir las proposiciones de la física con la investigación criminológica, como desarrollamos en el anterior apartado. De forma similar a como ocurre en el primer libro, la forma de aproximarnos a los personajes – esta vez los distintos entrevistados y sospechosos– es a través de sus postulados, cuyos planteamientos se proyectan a su vez sobre la vida de Bacon y Links, la investigación y el mundo en general. Veamos, por ejemplo, el comentario de Schrödinger sobre Heisenberg:

Heisenberg estaba obsesionado por la incertidumbre... Era perfectamente consciente de sus habilidades especiales, quizá demasiado consciente, y por ello experimentaba una dolorosa angustia por el futuro. Su deseo de desarrollar una mecánica cuántica y de tener el monopolio de la verdad, frente a teorías como la mía, me parece el intento de un hombre desesperado por hallarle sentido al mundo. Sé que suena paradójico, pero él, que analizó con tanta meticulosidad la incertidumbre, la imposibilidad física de tener toda la información sobre un sistema determinado, estaba más necesitado de certezas que nadie. (p. 350)

El principio de incertidumbre se aplica en este fragmento directamente sobre su creador, para resaltar el revés: la necesidad de certidumbre, el deseo de tener el monopolio de la verdad; en suma, la visión científicista que también conlleva tendencias totalitarias, como analizaremos en el próximo capítulo. Pero también marca lo que sigue de la novela, que se encamina hacia la irresolución del crimen, hacia la incertidumbre y el caos.

En el Libro Tercero, se regresa sobre los hechos y postulados ya referidos en los dos primeros libros, agregando nuevas perspectivas y sacando conclusiones sobre lo ocurrido, para dirigir todo hacia la incertidumbre y a la idea de que no hay verdad, sino como un ejercicio de poder: “toda verdad proclamada es un acto de violencia, una simulación, un engaño” (p. 440), y que “nuestras convicciones, por tanto, son necesariamente medias verdades”, según lo explicitado en las Leyes del Movimiento Traidor, que encabezaban este tercer libro: I. Todos los hombres son débiles. II. Todos los hombres son mentirosos. III. Todos los hombres son traidores.

Aplicando los postulados científicos como una malla sobre la fábula y los hechos históricos ficcionalizados, aquellos terminan tamizando también la propia interpretación del siglo XX y la Modernidad. Funcionan como mecanismos de cuestionamiento, ya que a partir de las rupturas epistemológicas de la física, se problematiza el propio concepto moderno de razón, al mostrar, desde diferentes perspectivas y en diversos ámbitos, que no es posible llegar a la verdad, y que, *a diferencia de lo que dictan los principios ilustrados, el siglo ha estado marcado, no por la razón, sino por la relatividad y la incertidumbre.*

Al principio de incertidumbre le ha llegado a suceder la misma desgracia que a la relatividad de Einstein: miles de personas que no entienden una palabra de física, provocadas por cientos de periodistas que saben aún menos, suponen que han comprendido el sentido profundo de la expresión [...] Y no falta el palurdo que dice, convencido de su sapiencia: «Todo es relativo». (p. 418)

Con esta frase se lamenta Links, en la novela, de la mala divulgación de la ciencia y la popularización de términos científicos que adquieren un sentido completamente distinto al ser utilizados en la cotidianidad por legos. En una entrevista el propio Volpi comentaba que efectivamente esto es lo que “pasó con la Relatividad de Einstein, con el Principio de Incertidumbre de Heisenberg, con la

Incompletitud y la Indecidibilidad de las matemáticas de Gödel, que se aplican luego a cosas sociales que no tienen nada que ver con la Ciencia” (Aguirre y Delgado, 1999). Sin embargo, según el autor sí pueden notarse ciertos paralelismos entre los avances científicos y las sociedades en las que se dan tales avances, y es esto lo que ha intentado explotar en *En Busca de Klingsor*:

Lo cierto es que no podemos negar que, ciertas o falsas, esas implicaciones sociales han sido muy importantes. Aunque la Relatividad de Einstein no hablara sobre la relatividad de todos los valores, en el momento que Einstein se populariza, en los años veinte y treinta de nuestro siglo, la *Relatividad de Einstein parece estar directamente conectada con la relatividad de valores que se está viviendo*. Y aunque no sea cierta esta relación, lo real es que *actúa de manera importante en las relaciones que se establecen entonces entre las personas* y, por el otro lado, tampoco podemos negar que el propio hecho de que estos científicos escojan estos términos para definir teorías científicas también tiene que ver con este imaginario cultural del momento. Si Einstein hubiera escogido un término menos poderoso que ‘relatividad’, quizá hubiera sido más preciso pero no hubiera tenido la resonancia social que tuvo al aplicar este término proveniente de la filosofía en cualquier caso. Lo mismo con la Indeterminación, que todo se vuelve indeterminado, incierto, pues la propia elección del término por el científico también marca el ámbito cultural en que se está desarrollando. (Aguirre, Delgado, 1999; el subrayado es nuestro)

Bajo esta estrategia de paralelismos y correspondencias entre ciencia, época y pensamiento filosófico, la novela comienza en clave de mecánica newtoniana. Desde el mismo prólogo, donde se cuenta la escena de Hitler viendo el ajusticiamiento de los conspiradores de 1944, ya hay una referencia a la causalidad: “la sucesión de *causas y efectos* inicia su ciclo ritual, celebrando una y otra vez según el estado de ánimo que le provocan las noticias que llegan del frente. A un golpe le sigue un lamento; a una herida, un chorro de sangre; al reposo, la muerte” (p. 12; el subrayado es nuestro). Más adelante Links propone estudiar los hechos –los efectos causados– para encontrar a Klingsor –la causa–: “Pero ahí están los hechos, teniente. Si usted los observa con detenimiento, será capaz de interpretarlos y, a partir de ahí, podrá llegar hasta él” (p. 210). Pero es en el recuento de la juventud de Links cuando se explicitan más claramente los principios de la mecánica newtoniana aplicados socialmente para retratar una época, mostrando que una sociedad que confía en la certidumbre y

causalidad newtonianas, confía también, gracias a este juego de equivalencias, en los principios iluministas de ‘razón’ y ‘progreso’:

Cuando nací (en 1905), el mundo era un *sitio ordenado*, un cosmos serio y meticuloso en el cual los errores –las guerras, el dolor, el miedo- no eran más que lamentables excepciones debidas a la impericia. Mis padres, y los padres de mis padres, creían que la *humanidad progresaba linealmente*, desde el horror de la edad de las cavernas, hasta *la brillantez del futuro*, como si la *historia no fuese más que un cable tendido entre dos postes de luz* o, para utilizar la metáfora que mejor define al siglo XX, como una vía férrea que une, al fin, dos poblados remotos.

[...]

Si la *regla del mundo era el progreso*, las existencias individuales debían plegarse al mismo esquema. ¿Por qué algo habría de fallar? Si se planeaba con suficiente cuidado la formación de un niño, si se le proporcionaban las herramientas que asegurasen su desarrollo, su crecimiento físico y espiritual, y si se forjaba su carácter como si fuese, en efecto, una lámina de bronce sobre el yunque de la moral, *poco a poco la sociedad podría deshacerse de los locos, los criminales y los mendigos, asegurándose una comunidad de hombres honrados, ricos, alegres y piadosos*. (p. 142 y 142; el subrayado es nuestro]

Como ya establecimos previamente, la historia de Links sirve para ilustrar la historia del siglo, por lo que sus antecedentes muestran a su vez los valores fundaciones de la sociedad, los principios que la rigen y que no casualmente coinciden con las visiones más positivistas del Proyecto Ilustrado. No obstante, esta visión tan optimista de la razón, que bien podríamos relacionar con el positivismo de Comte, comienza a resquebrajarse, no sólo en el mundo familiar de Links, sino progresivamente a lo largo de la novela, y, por lo tanto, en la ilustración que hace Volpi del siglo XX, poniendo en evidencia el quiebre de conceptos clave de la Modernidad. Al avanzar apenas unas páginas, ya comienza a cuestionarse la infalibilidad y aplicabilidad de la razón científica en otras esferas de la vida. Así, por ejemplo, al irse Bacon a la guerra se resalta que: “Ahora no tendría tiempo de meditar cuidadosamente una decisión o de calcular las probabilidades de sus acciones: convertido en un soldado como tantos otros, debía acatar órdenes y, en el mejor de los casos, confiar en su intuición a la hora de los enfrentamientos” (p. 180). Poco a poco,

problematizando la razón científica y la búsqueda detectivesca a partir del debate epistemológico surgido de la física cuántica, al introducir los conceptos de incertidumbre, indeterminación e indecidibilidad, se terminará cuestionando el propio concepto moderno de razón, y la posibilidad de alcanzar una verdad.

En ese sentido, según la alegoría de Volpi, el siglo XX se inicia marcado, no por las certezas newtonianas heredadas, sino por Einstein y su Teoría de la Relatividad. “A partir de esta fecha (1905, cuando salió el primer artículo sobre relatividad espacial), Einstein se convirtió en una especie de oráculo –un símbolo de los nuevos tiempos”. (p. 48). No se trataba, pues, sólo de un avance científico, sino del espíritu de la época.

Hacía apenas unos meses que se había firmado el Tratado de Versalles dando por terminada la Gran Guerra, y el mundo había empezado a ser distinto. A lo largo de todo el orbe se tenía la impresión de que reiniciaba una nueva época para la humanidad y Einstein aparecía como el profeta al cual acudir en busca de consejo. (p. 48)

En la alegoría volpiana, a la relatividad se le suma luego la ‘indecidibilidad’ de Gödel. Todavía en el Primer Libro, durante las supuestas<sup>144</sup> conversaciones entre Bacon y el profesor Von Neumann, en el Instituto de Estudios Avanzados, se explica con bastante detalle el Teorema de Gödel, que posteriormente tendrá gran impacto en el desenlace de la novela, con la no-resolución del crimen, como vimos en el anterior apartado. Con su artículo sobre las proposiciones indecidibles publicado en 1930:

Gödel no sólo demostraba que en los *Principia Mathematica* [el tratado escrito por Bertrand Russell y Alfred North Whitehead] podía existir una proposición que al mismo tiempo fuese verdadera e indemostrable –esto es, *indecidible*-, sino que esto ocurriría, *necesariamente*, con cualquier sistema axiomático, con cualquier tipo de matemáticas existente ahora o que fuese a existir en el futuro. En contra de las previsiones de todos los especialistas, las matemáticas eran, sin asomo de duda, *incompletas*. (p. 109)

---

<sup>144</sup> Tal y como ahondaremos en el capítulo “El lazarillo incierto o la narración cuestionadora”, el narrador de la novela se supone que es Links, un narrador testigo que, sin embargo, no pudo saber acerca de la vida de Bacon, antes de que se conocieran. En la novela, el propio Links se justifica diciendo que se trata entonces de “hipótesis”, pero alertando también respecto a la impostura que implica el supuesto narrador omnisciente.

Gödel inaugura así, según Volpi, la era de la incertidumbre y pone fin a “la idea romántica –e ilustrada- de que las matemáticas podían representar completamente el mundo, “libres de las contradicciones de la filosofía” (p. 109).

Si la teoría de la relatividad de Einstein y la teoría cuántica de Bohr y sus seguidores se habían encargado de demostrar que la física había dejado de ser una ciencia exacta –un compendio de afirmaciones absolutas-, ahora Gödel hacía lo mismo con las matemáticas. Nadie estaba a salvo en un mundo que comenzaba a ser dominado por la incertidumbre. Gracias a Gödel la verdad se tornó más huidiza y caprichosa que nunca. (p 110; el subrayado es nuestro)

Utilizando entonces la vida de Links como eje articulador de los hechos históricos, y la ciencia como recurso para problematizarla, los avances científicos se traspasan a todas las esferas, desplazando la validez de sus postulados a los campos más disímiles. Así, por ejemplo, ya vimos en el anterior apartado, como las leyes de la mecánica newtoniana se extrapolan a la búsqueda detectivesca, transformándose en las Leyes del Movimiento Criminal. La búsqueda infructuosa de Klingsor se convierte en *exemplum*, en la ilustración patente de las limitaciones del conocimiento, a partir de la teoría cuántica. Asimismo, como comentamos previamente y desarrollaremos en detalle en el apartado “El lazarillo incierto o la narración cuestionadora”, Volpi extrapola las consideraciones de Schrödinger sobre que el observador afecta lo observado, para establecer su “teoría de la verdad” como narrador, subrayando que “la verdad es relativa” y subjetiva. “Cada observador –no importa si contempla un electrón en movimiento o un universo entero- completa lo que Schrödinger llamó el «paquete de ondas» que proviene del ente observado” (p. 27).

El autor lleva la estrategia a todo nivel, aplicando la terminología de la física a la interpretación histórica, como cuando, a través de la narración de Links, se adjudica al azar<sup>145</sup> el fracaso del atentado contra Hitler de 1945. “La tarde del 20 de julio de 1944, un golpe de suerte salvó a Hitler. Si la segunda bomba hubiese sido puesta en funcionamiento por Stauffenberg, si el maletín hubiese quedado más cerca

---

<sup>145</sup> Volpi desplaza la validez de los postulados físicos de azar e incertidumbre desde su campo hasta la historia, a través de la narración e interpretación de los hechos a cargo de Links: “Un mínimo error de cálculo –una nimiedad: una de las bombas no pudo ser activada o acaso el maletín quedó demasiado lejos del lugar donde se sentaba Hitler- hizo que el plan se viniese abajo” (p. 13).

del Führer, si hubiese habido una reacción en cadena” (p. 20). La estrategia se utiliza, incluso, para explicar el comportamiento afectivo de las personas. El mecanismo utilizado para esta trasposición consiste, en términos generales, en el establecimiento de analogías; más que equivalencias por correspondencias lógicas o causalidad, se desarrollan largas descripciones de los hechos y de los pensamientos de los personajes, donde se resaltan las analogías, trasvasando términos de un campo a otro. Así, por ejemplo, en el Libro Primero, se realiza una equivalencia entre las matemáticas y el comportamiento humano, interpretados de la misma manera por el joven Bacon:

Pasaron varios años antes de que descubriera, durante un ataque de fiebre, que la aritmética oculta sus propios trastornos y manías [...]. Al igual que los hombres que conocía hasta entonces, los números luchaban entre sí con una ferocidad que no admitía capitulaciones. Luego comprobó la variedad de sus conductas: se amaban entre paréntesis, fornicaban al multiplicarse, se aniquilaban en las sustracciones, construían palacios con los sólidos pitagóricos, danzaban de un extremo a otro de la vasta geometría euclidiana, inventaban utopías en el cálculo diferencial y se condenaban a muerte en el abismo de las raíces cuadradas. Su infierno era peor: no yacía debajo del cero, en los números negativos –odiosa simplificación infantil- sino en las paradojas, en las anomalías, en el penoso espectro de las posibilidades. (p. 51-52)

Otro fragmento donde puede apreciarse esta trasposición de terminología científica al comportamiento y las emociones se ubica en el Libro Tercero, donde, a la serie de entrevistas realizadas a los físicos alemanes, se intercalan, a modo de flashbacks, los capítulos del triángulo amoroso de Links con su esposa Marianne y la mujer de su amigo Heinrich, Natalia. El punto central y más ilustrativo es el apartado titulado “Los peligros de la observación”, donde se establecen equivalencias entre el comportamiento del átomo, descrito extensamente a lo largo de la novela, y el comportamiento de las personas. Los dos primeros párrafos sirven para explicar el descubrimiento de la física cuántica respecto a que al observador afecta lo observado.

Según la nueva física, la relación entre el observador y lo observado no seguía las normas de independencia de la mecánica newtoniana. En vez de que el físico se limitase a admirar el mundo subatómico, se descubrió que su medición transformaba lo medido. En otras palabras, cuando un científico exploraba la realidad, ésta se



modificaba, de modo que era muy distinta después de haber sido medida. [...]. El científico había dejado de ser inocente: su visión bastaba para alterar el orden del universo. (p. 320)

Luego, a partir del tercer párrafo, se traspone tal principio a la observación de personas, para contar la historia de cómo Links observa escondido los juegos eróticos de las dos mujeres, en un balneario al que las llevó para realizar su “experimento”<sup>146</sup>, dando a entender que su observación modificó lo observado, produciendo que él fuera incluido en la relación. Es decir, el científico en su calidad de observador, modificó la conducta de las mujeres observadas, conduciendo finalmente al triángulo<sup>147</sup> que se explica en el apartado “La atracción de los cuerpos”, donde Volpi apela también a la terminología de los cuerpos celestes y el big bang. “El universo nacía con nosotros: nos pertenecía. Nuestros abrazos eran las fuerzas primordiales en expansión; nuestros murmullos, el Verbo; y nuestro cansancio compartido, el reposo del séptimo día” (p. 361).

Otro elemento ilustrativo de esta estrategia de trasposición volpiana es la referencia a la ‘teoría de los juegos’. Volpi ficcionaliza a uno de sus principales desarrolladores, John von Neumann, adjudicándole un rol estratégico. No sólo es el responsable de que Bacon fuera admitido en el Instituto de Estudios Avanzados y de que luego partiera a Europa en la misión Alsos, hasta llegar a la búsqueda de Klingsor. Es también quien lo condujo a Gustave Links y quien lo asesora a lo largo de toda la novela. De hecho, ayuda a Bacon a interpretar la paradoja que le enviara Starks. Sus postulados marcarán la novela, empezando por esa mención a los juegos en el epígrafe de Schrödinger, hasta la aplicación como tal de su teoría en diversos campos:

---

<sup>146</sup> “A fines de julio iniciamos el viaje. En contra de los temores iniciales de Marianne, me esforcé por lograr un ambiente de cordialidad y camaradería que alivió cualquier sombra de tensión. Quería crear las condiciones ideales para mi experimento [...] Soy incapaz de describir las sensaciones que me embargan en esos instantes: rabia, excitación, celos, ternura... [...]. Yo mismo me había encargado de preparar la escena, como si fuese un director de teatro o un jefe de un laboratorio, y no podía quejarme de los resultados. Si de algo estaba seguro, era de que no iba a interrumpirlas, desbaratando el increíble cuadro que me había sido concedido contemplar” (p. 323 y 325).

<sup>147</sup> Tal y como advierte Álvarez (2003), un antecedente de este mecanismo puede verse en *Las afinidades electivas* de Goethe, donde se establece una analogía entre el comportamiento de los elementos químicos cuando forman compuestos y la conducta amorosa de las personas.

No, Bacon [le dice Von Neumann], lo verdaderamente interesante de los juegos es que reproducen el comportamiento de los hombres... Y funcionan, sobre todo, para aclarar la naturaleza de tres cuestiones muy parecidas: la economía, la guerra y el amor. No bromeo... En estas tres actividades se resume la lucha que llevamos a cabo unos contra otros. (p. 93)

Aunque luego el personaje de Von Neumann matiza la aplicabilidad de sus conceptos<sup>148</sup>, su teoría de los juegos –específicamente la de los juegos de dos jugadores y de incompatibilidad de intereses, donde cada jugador tiene dos estrategias<sup>149</sup>–, se aplicará en la novela en tres ámbitos: *en la guerra*, para evaluar si Estados Unidos debía participar o no, estableciendo cuatro escenarios: “Primero, que nosotros los ataquemos; segundo, que ellos nos ataquen por sorpresa; tercero, que nos ataquemos simultáneamente; y cuarto, que nos mantengamos como hasta ahora” (p. 70); *en el amor*, cuando Bacon habla de sus dos amores en Estados Unidos: “La primera, a la que usted llama A, es mi prometida. Quiere casarse conmigo. [...]. Por su parte, lo único que desea la chica B es que yo esté con ella, pero esto resultará imposible si acceso a casarme con A” (p. 93); y, *en la búsqueda detectivesca*, cuando Bacon intenta interpretar qué sucedió en el encuentro en Copenhagen entre Bohr y Heisenberg, analizando los escenarios de colaboración vs. traición:

Para Heisenberg [...] la mejor opción era la de la casilla superior izquierda: suspender los dos proyectos atómicos... El peor de los mundos posibles quedaba en la casilla superior derecha: que él suspendiese el proyecto atómico, y los Aliados no. Si él hubiese traicionado a Bohr, como se establecía en la casilla inferior izquierda, Alemania hubiese tenido su mejor resultado. Y, por último, quedaba la casilla inferior derecha, en la cual se establecía que, tanto Alemania como los Aliados continuasen como hasta entonces, sumergidos en una carrera contra el tiempo. (p. 410)

De esta manera, en *En busca de Klingsor*, la ciencia se erige como eje fundamental de la historia y como metáfora del siglo XX, de la subjetividad, del amor y de la propia condición humana, en ese camino hacia la incertidumbre. Al principio

---

<sup>148</sup> “Oh, mi querido Bacon. Yo sólo le estoy hablando de teoría de juegos, no de la realidad. Una cosa es la razón [...], y otra muy distinta la voluntad” (p. 94).

<sup>149</sup> “Un juego es de suma cero si el objeto que los jugadores persiguen es finito y necesariamente uno gana lo que pierde el otro (...). Y los que no son de suma cero, serían aquellos en los cuales los beneficios que obtiene cada jugador no necesariamente representan una pérdida para el otro” (p. 68).

esta indeterminación sólo problematiza la razón científica y, en todo caso, coarta la búsqueda detectivesca. De hecho, retóricamente la búsqueda de Klingsor se convierte en la ilustración de esas nuevas limitaciones del conocimiento. Pero una vez que se aplica a las personas, el sujeto, como el átomo, también queda inmerso en la inestabilidad y la incertidumbre, como se ilustra y explicita hacia el final de la novela:

Si, de acuerdo con el Teorema de Gödel, cualquier sistema axiomático contiene proposiciones indecidibles; si, de acuerdo con la relatividad de Einstein, ya no existen tiempos y espacios absolutos; si, de acuerdo con la física cuántica, la ciencia ya sólo es capaz de ofrecer vagas y azarosas aproximaciones del cosmos; si, de acuerdo con el principio de incertidumbre, la *causalidad ya no sirve para predecir el futuro con certeza*; y si los individuos particulares sólo poseen *verdades particulares*, entonces todos nosotros fuimos modelados con la misma materia de los átomos, *estamos hechos de incertidumbre*. Somos el resultado de una paradoja y de una imposibilidad. Nuestras convicciones, por tanto, son necesariamente *medias verdades*. Cada afirmación equivale a un engaño, a una demostración de fuerza, a una mentira. Ergo, no deberíamos confiar ni siquiera en nosotros mismos. (p. 440; el subrayado es nuestro)

Así, diseminando a lo largo de la novela los diferentes adelantos científicos en el desarrollo de la física cuántica, Volpi muestra, en resumen, cómo se rompe cualquier idea de una ciencia exacta y, con ello, la posibilidad de hallar una verdad absoluta. El principio de incertidumbre era

la prueba definitiva de que la ciencia había dejado de ser una forma de conocer completamente el universo para pasar a ocupar una posición más modesta: la de ofrecer una visión parcial, mínima, del cosmos. Y para colmo, como afirmaba Heisenberg, ello conducía a la desconcertante conclusión de que la causalidad clásica también había perdido importancia. (p. 418)

La razón quedaba así reducida prácticamente a una cuestión de fe: “En resumen, Gödel afirmaba que en cualquier sistema –en cualquier ciencia, en cualquier lengua, en cualquier mente– existen aseveraciones que son ciertas pero que no pueden ser comprobadas” (p. 110). Por más perfecto que se plantee un sistema –una búsqueda detectivesca o un razonamiento–, éste siempre tendrá huecos y vacíos indemostrables, argumentos paradójicos, que acaban con la idea de certeza, de conocimiento completo y verdad infalible, como quedaba ilustrado en ese crimen

irresuelto, en la búsqueda detectivesca truncada. Así, aunque el propio Links admitiera que el principio de incertidumbre de Heisenberg, “sólo se refería, en realidad, al elusivo mundo subatómico, no a los amores ambiguos, a las promesas rotas o a las traiciones venideras” (p. 418), su espíritu de indeterminación termina incidiendo en las vidas de los personajes, en la investigación y en el destino de la propia sociedad. Así lo expone Links:

Así que ustedes disculparán el que recurra a esta odiosa vulgarización pero, en aquellos momentos, yo no podía dejar de pensar que el teniente Bacon y yo habíamos sido presa de algo muy parecido al principio de incertidumbre. Poco importaba que, en el fondo, los átomos apenas tuviesen que ver con nuestras pesquisas. Klingsor hacía que nos sintiésemos, en realidad, en medio de la mayor de las dudas. ¿Estábamos siguiendo el camino correcto? ¿Se trataba de una trama? ¿O ni siquiera eso, sino de una simple equivocación? (p. 420)

A partir de tal incertidumbre, dice Links, las preguntas se vuelven cada vez más acuciantes y desesperanzadoras, porque si el hombre con su razón es incapaz de conocer la verdad, entonces tampoco tiene garantías o referentes éticos que puedan guiar su comportamiento, como profundizaremos en el próximo capítulo. “La mente, como las matemáticas, es incapaz de cuidar de sí misma frente a la incoherencia (p. 115). Entonces, Links y Bacon, como el hombre mismo, quedan abandonados en la soledad de una verdad inhallable:

¿Podíamos confiar en los demás? [...] ¿Quién jugaba con quién? ¿Quién traicionaba a quién? ¿Éramos, de un modo u otro, piezas en el ajedrez de Klingsor? O, peor aún, ¿Klingsor no era más que una abstracción de nuestras mentes, una proyección desorbitada de nuestra incertidumbre?

[...]

No había modo de saberlo. Confiar en alguien equivalía, inmediatamente, a perder la confianza de otro; obtener un resultado llevaba, por fuerza, a un error de apreciación que surgía, como una enfermedad súbita en algún otro lugar. Todos nos contradecíamos y, al mismo tiempo, todos asegurábamos decir la verdad. *Una verdad que, según todas las apariencias, ya no existía.* Klingsor nos vencía con sus propias armas y nosotros, simples mortales, apenas podíamos luchar contra él en la vasta soledad del mundo. (p. 420; el subrayado es nuestro)

La novela busca desestabilizar así la idea de conocimiento, de poder llegar a una verdad, tanto dentro del campo de la ciencia, como dentro del campo narrativo y la búsqueda detectivesca. Aunque simula por momentos el aspecto de un tratado de física, o de una novela de enigma, la novela pretende presentarse tan incierta y subjetiva, como parecen sugerir los postulados de la física cuántica. Links afirmaba al inicio de la novela que su vida, como la del siglo, había estado signada por el azar y la incertidumbre. Y la novela se configura entonces en ese recuento biográfico, desde la juventud confiada en las certezas newtonianas, hasta el quiebre y condena en incertidumbre. No se alcanza el progreso, sino la incertidumbre. De hecho, es el azar lo que, según Links, salva a Hitler de morir en el atentado, y lo salva a él de ser ejecutado. Reflexiona Links:

La tarde del 20 de julio de 1944, un golpe de suerte salvó a Hitler [...]. La mañana del 3 de febrero, otro golpe de suerte me salvó a mí [...]. Aún no sé hasta dónde es posible y equilibrado establecer una relación entre estos dos hechos. [...] ¿Por qué continúo presentándolos unidos, como si fuesen sólo manifestaciones distintas de un mismo acto de voluntad? [...]. ¿Por qué sigo aferrado a las ideas de fortuna, de fatalidad, de suerte? (p. 20)

Porque el azar y la incertidumbre es lo que también marcan, según la novela, el siglo. Ilustrando lo que Volpi ya había enunciado en su ensayo “Los libros del caos”, en la novela se muestra cómo después de Einstein y el avance de la física cuántica, la incertidumbre, el caos y el azar llegaron a socavar la seguridad newtoniana en la cual descansaba el mundo:

Si me atrevo a unir hechos aparentemente inconexos, como la salvación de Hitler y mi propia salvación, es porque nunca antes la humanidad ha conocido tan de cerca las formas del desastre. A diferencia de otras épocas, la nuestra ha sido decidida con mayor fuerza que nunca por estos guiños, por estas muestras del ingobernable reino del caos. (p. 21)

Como establecía Niels Bohr, en la llamada “interpretación de Copenhague”, “el azar no era un elemento accidental sino connatural a las leyes físicas” (p. 77); y si estaba en las leyes físicas, también estaba en la vida.

### 2.2.3. El lazarillo incierto o la narración cuestionadora

Debo aclarar que yo –una persona de carne y hueso, idéntica a ustedes– soy el autor de estas páginas. ¿Y quién soy yo? Como se habrán dado cuenta al mirar la cubierta del libro –si es que algún editor se ha tomado la molestia de publicarlo– mi nombre es Gustav Links. (p. 25-26)

Con estas líneas se presenta el supuesto “autor” de *En busca de Klingsor*, contradiciendo precisamente la información de la portada y demás elementos paratextuales que adjudica la obra a Jorge Volpi, el autor mexicano nacido en 1968, que estudió derecho y letras y quien firma la “Nota Final” –como J.V.– con el extenso listado de agradecimientos y bibliografía que le permitieron producir la novela. Echando mano de un recurso similar al objeto hallado, Volpi despacha su novela como una suerte de diario o libro de memorias, y le entrega la palabra a Gustav Links, uno de sus personajes, marcando su intención de quebrar, una vez más, el concepto moderno de sujeto cognitivo, ahora mediante la inestabilización del narrador como sujeto enunciador de verdad, como analizaremos a continuación.

Utilizando los términos de Genette, Volpi renuncia a los privilegios del narrador básico heterodiegético, el clásico narrador omnisciente, para darle la palabra, en exclusiva, a uno de sus personajes, Gustav Links, quien se nos presenta como un matemático de la Universidad de Leipzig, nacido en Munich en 1905, y quien, nos dice, formó parte del fallido complot contra Hitler en 1944. Links ofrece un relato homodiegético, autodiegético en parte como protagonista y en parte como testigo, pero partiendo del fracaso:

Me propongo contar, pues, *la trama del siglo. De mi siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado el mundo* y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia. Pero éste es, también, el relato de unas cuantas vidas: *la que yo mismo he sufrido a lo largo de más de ochenta años*, sí, pero sobre todo las de quienes, otra vez por obra de la casualidad, estuvieron a mi lado. (p. 21; el subrayado es nuestro)

Así Links comienza a contar su historia personal y, en calidad de testigo y participante, la historia de “su” siglo y la de las personas que lo acompañaron o se

cruzaron en esos años críticos para la sociedad occidental, desde inicios del Siglo XX hasta los días de la caída del muro de Berlín, como consta en el fechado de los últimos “diálogos” con su psiquiatra en Leipzig, del 5 al 10 de noviembre de 1989: “No puedo engañarlos haciéndoles pensar que no he existido y que no he participado en los trascendentales hechos que me dispongo a exponer” (p. 26). Se presenta como un narrador extradiegético, es el primero que toma la palabra para dar forma al relato y conserva la autonomía total del discurso, mostrando, aparentemente, capacidad de dar cuenta de los pensamientos de Bacon, de Irene y hasta los momentos de iluminación de los científicos, como en el caso de Heisenberg y el descubrimiento de la mecánica matricial:

¿Por dónde comenzar?, se preguntó Bacon otra vez, de camino a la comandancia [...]. Bacon meditó unos segundos. Se dio cuenta de que en ocasiones las grandes ideas son las más sencillas, las más evidentes. (p. 176)

Irene había procurado no agobiar a Frank con preguntas personales y sólo ahora que estaba razonablemente segura de sus sentimientos se había atrevido a enfrentarse a él. (p. 285)

En el rostro del joven, en cuyos rasgos infantiles es posible reconocer ahora a Werner Heisenberg [...], se dibuja una sonrisa misteriosa. Es su último día en la isla y, a pesar de la melancolía que lo invade, siente que ha cumplido su valor. [...]. Durante diez días, Heisenberg se ha enfrentado a su peor enemigo; aquel que encuentra cada vez que se asoma a un espejo: su propia impaciencia. (p. 313)

Links es capaz, incluso, de contar los hechos de la infancia y juventud de Bacon, cuando todavía ni siquiera se habían conocido. Si se trata de un narrador extra-homodiegético, lo que conlleva una focalización interna fija, ¿cómo es posible que Links sepa del triángulo amoroso de Bacon con Vivien y Elizabeth en Princeton?, ¿cómo puede relatar su paso por el Instituto de Estudios Avanzados, o conocer escenas de su infancia<sup>150</sup> y sus temores juveniles? El propio Links pone sobre la mesa esta pregunta y da la justificación en la novela:

---

<sup>150</sup> “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 humano fuera de lo estrictamente indispensable” (p. 56).

No me es difícil suponer que, después de la historia que he expuesto sobre el teniente Francis P. Bacon, una incómoda pregunta queda en el aire: si este señor Gustav Links, matemático de la Universidad de Leipzig, ha insistido en decir que es el narrador de los hechos, ¿cómo es posible que conozca hasta los detalles más inconcebibles sobre otra persona, esto es, sobre el teniente Bacon?

[...]

He aquí mi réplica: no puedo decir que todos los hechos que he descrito sean verdaderos –de ahí que *los haya denominado hipótesis*–, pues lo cierto es que no me tocó presenciarlos. Entonces ¿qué puedo decir a mi favor? Algo muy sencillo: el propio teniente Francis P. Bacon se encargó de hablarme de su pasado durante las largas horas que pasamos juntos. (p. 138; el subrayado es nuestro)

Más allá de esta justificación, un tanto básica, es en las “Leyes del Movimiento Narrativo”, que encabezan el Libro Primero, donde Volpi establece más integralmente el carácter de su narrador y sugiere, en tono paródico, el pacto que pretende con el lector, apelando una vez más a las analogías científicas. En la Ley I, “Toda narración ha sido escrita por un narrador”, afirma que él, Gustav Links, es el “autor” de las páginas y quien guiará al lector; es decir, que será el narrador:

Cómo han dejado dicho muchos otros antes que yo, no seré más que el guía que habrá de llevarlos a través de este relato: seré un Serenius, un Virgilio viejo y sordo que se compromete, desde ahora, a dirigir los pasos de sus lectores. (p. 26)

De esta manera se presenta como el lazarillo de la historia, el que, como el Virgilio de la *Divina Comedia* de Dante, acompañará al lector en este descenso al infierno<sup>151</sup> que promete ser su relato. Pero su posición desde el principio se presenta poco fiable o, en sintonía con la metáfora científica, inestable o incierta. Así, la explicación de la Ley I comienza con una queja:

Durante años se nos ha hecho creer que cuando leemos una novela o un relato escrito en primera persona [...] nadie se encargará de llevarnos de la mano por los acertijos de la trama, sino que ésta, por arte de magia, se presenta ante nosotros como si fuera la vida misma. (p. 25)

---

<sup>151</sup> Ambas referencias otorgan a la novela connotaciones de descenso al infierno. El Virgilio de la *Divina Comedia* de Dante es el guía por los nueve círculos del Infierno, a donde también está invitado el lector. El Serenus Zeitblom del *Doctor Faustus* de Thomas Mann narra el descenso mefistofélico del músico Adrian Leverkühn.



Su descontento y ataque se dirige a la objetividad impostada de los relatos –y también de la historia: “A mí siempre me ha parecido intolerable la mezquindad con la cual un escritor pretende esconderse detrás de sus palabras, como si nada de él se filtrase en sus oraciones o en sus verbos, aletargándonos con una dosis de supuesta objetividad” (p. 25). Algo parecido decía Volpi en una entrevista: “las narraciones las prefiero en primera persona, porque la tercera persona es una forma demasiado tramposa ya de establecer una verdad única. En cambio un narrador en primera persona siempre da sólo su punto de vista, y eso permite un juego con la ambigüedad mucho mayor” (en Palaisi-Robert, 2003: 132). Narrador y autor critican así la pretensión de objetividad del autor decimonónico, o bien de cualquier historia contada y presentada como si fueran “los hechos”, “la verdad”. Según lo que expone Links, tal impostura otorga connotaciones divinas a quién escribe el relato –y nótese que aplica a cualquier discurso, incluso el histórico-:

Debemos desterrar esa maldita tentación teológica que tienen los críticos literarios –y científicos, por cierto-, según la cual los textos son como versiones actualizadas de la Biblia. Ni un autor se parece a Dios –yo puedo asegurarlo- ni una página es una mala imitación del Arca de la alianza o de los Evangelios. (p. 28)

Así, procede a aclarar que él, en cambio, no pretende ofrecer en su relato “LA” verdad, sino “SU” verdad, lo que ocurrió según su punto de vista. A través de la Ley II, “Todo narrador ofrece una verdad única”, presenta entonces su “teoría de la verdad” –muy en sintonía con el perspectivismo nietzscheano, que comentábamos en el primer capítulo- con la cual busca legitimar tanto su figura como narrador inestable y subjetivo, como lo enunciado, trasladando los códigos de validez de los postulados científicos, a los códigos de veracidad del relato.

Aunque una idea semejante se les había ocurrido a los sofistas en la Grecia clásica, así como al escritor norteamericano Henry James en el siglo pasado, fue el buen Erwin [Schrödinger] quien sentó las bases científicas de una *teoría de la verdad* con la cual me siento particularmente satisfecho. Ahora no voy a explicarla con detalle, así que me limitaré a invocar una de sus consecuencias más inesperadas: *yo soy lo que veo*. ¿Qué quiere decir esto? Una perogrullada: *que la verdad es relativa*. Cada observador –no importa si contempla un electrón en movimiento o un universo

entero- completa lo que Schrödinger llamó el «paquete de ondas» que proviene del ente observado. (p. 27)

Como corolario y consecuencia de tal postulado, el narrador establece y justifica su punto de vista –el perspectivismo nietszcheano-, legitimando al mismo tiempo su validez, al reafirmarse en su carácter relativo y subjetivo, es decir, sin esconderse detrás de un falso narrador objetivo, cuya existencia –o posibilidad- habría quedado invalidada, según su argumentación, por los propios postulados científicos. No hay verdad única, o no podemos llegar a ella, sino a interpretaciones de interpretaciones.

La verdad es *mi* verdad, y punto. Los «estados de onda» cuánticos que yo completo con mi acto de observación son únicos e inmutables, gracias a un montón de teorías que no me encargaré de revisar ahora –el principio de incertidumbre, la teoría de complementaridad, el principio de exclusión-, por lo cual *nadie puede decir que tiene una verdad mejor que otra*. [...]. Puedo resultar intolerable, falso, incluso *embustero*, pero no por voluntad propia sino por una ley física que no puedo sino obedecer. (p. 27; el subrayado es nuestro)

El narrador admite que puede llegar a mentir -ser un embustero-, pero incluso en ese caso, estaría justificado por la propia ley física; la ciencia es la que legitima su discurso, aún si no fuera cierto. De allí que al lector no le quede más remedio que aceptar este narrador incierto, pero, advertido de su condición y motivos –como se establece en la Ley III, “Todo narrador tiene un motivo para narrar”-, se le insta a entrar en el juego de búsqueda de la verdad, y a emprender la lectura como si de una investigación se tratara: “La investigación científica –la que yo realicé tanto años, la que ustedes se disponen a llevar a cabo ahora” (p. 28-29). Siguiendo aquellas premisas del lector participativo que buscaba el *Crack* en su *Manifiesto*, como explicamos en el segundo capítulo, Links clama porque el lector se involucre, y lo exhorta a que siga el rastro de causas y efectos –como sería en una novela policial-, pero a que también se asuma parte del ‘paquete de ondas’, influyendo en lo leído.

No pretendo decirles ahora, de un tirón, cuáles son mis intenciones. Aunque las tenga, quizás yo mismo no alcanzo a ordenarlas del todo. Si tienen un poco de paciencia, les toca a ustedes averiguarlas. Recuerden a Schrödinger: para que haya un verdadero acto de conocimiento, debe haber una interacción entre el observador y lo

*observado*, y ahora yo me encuentro en esa segunda (algo incómoda) categoría. Disfruten, como yo lo he hecho con tantas otras obras, analizando los efectos que se les presentan y tratando de rastrear sus causas. Ésta es la clave del éxito científico. (p. 29)

Apelando a la incertidumbre se pretende involucrar al lector. “Las novelas del *Crack* no nacen de la certeza [...], sino de la duda, hermana mayor del conocimiento”, decía Palou en el *Manifiesto del Crack* (Chávez Castañeda *et al*, 2006b: 211). A través de Links, Volpi también busca alejarse de la ficción, para dar más libertad de movimiento al lector, en esa búsqueda y complementación de la verdad fictiva. Recuérdese una de las premisas de los ‘libros del caos’: “si el autor pudiera retrotraerse aún más de la narración, sería posible que el lector la escudriñe y complete como lo hace con el mundo” (Volpi, 1996). La estrategia pareciera ir en sintonía con aquella idea deconstructivista de que la estructura del significado consiste en la combinación indefinida de deseos, los del autor y los del receptor del texto.

En *En busca de Klingsor*, nuestro narrador busca generar confianza: “Puedo jurarlo: lo único que pretendo es que confíen en mí” (p. 26). Y en función de eso se excusa en una subjetividad irrenunciable y hasta científicamente comprobada, para asegurar que, al menos, contará su verdad: “Me propongo contar, pues, la trama del siglo. De *mi* siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia” (p. 21). El lector puede asumir, entonces, que se tratará de un relato parcial y con fines reivindicativos, sí, pero el único que Links puede contar, “la única tarea que puede justificar mis días” (p. 21). Será un relato en primera persona, en efecto, pero como el narrador advierte es su versión de los hechos, entonces debería ser más creíble que un imposible narrador objetivo. Debería considerarse más fiable en su posición subjetiva e interesada, precisamente porque el autor nos ha advertido de su poca fiabilidad.

Así la novela comienza con un prefacio firmado por el profesor Gustav Links, el 10 de noviembre de 1989, que describe –desde un narrador que parece extra-heterodiegético con focalización interna– cómo Hitler mira una y otra vez las grabaciones de los ajusticiamientos a los conspiradores del atentado de 1941. El narrador no sólo sabe lo que hace el Führer, sino también lo que siente y piensa. Pero

en el relato se nota también una carga interpretativa interesada, un enjuiciamiento de los hechos y los personajes, que descartan cualquier mirada “objetiva” o “imparcial” a través de expresiones como: “Sus palabras, ácidas y envejecidas” (p. 11); “¡Bravo! –grita con sus labios monstruosos” (p. 12); “¡Bravo! –aúlla de nuevo, como si una cámara fuese a inmortalizar sus encías y sus dientes cariados” (p. 12). La escena sirve al narrador como hilo conductor para presentar, a partir de esos enjuiciamientos, su historia personal como testigo de varios hechos clave del siglo. Entonces se revela como narrador extra-homodiegético con focalización interna. Si bien su relato estará localizado en el pasado y condicionado por su punto de vista, no estará ceñido sólo a lo que pudo haber presenciado, ya que, a través de lo que le contara Bacon, o a través de sus propias elucubraciones y fantasías, hilará un relato de focalización interna variable o múltiple, es decir, será capaz de revelar el pensamiento de varios personajes.

No obstante, el pacto con el lector y el reto impuesto por el narrador presentará aún más trampas. Antes de terminar las leyes científicas que validan su posición como narrador, el propio Links pone en duda, incluso, ese punto de vista parcial y subjetivo que defendía, así como sus propias convicciones, su memoria y credibilidad como testigo, al apuntar que se encuentra viejo, encerrado y al borde de la muerte, socavando la credibilidad del relato que hilvana, incluso en su calidad subjetiva:

Podría facilitarles la tarea afirmando que quiero establecer mi propia versión de los hechos, ofrecer mis conclusiones al mundo o simplemente asentar mi verdad, pero a estas alturas de mi vida –cargo con más de ochenta años encima- no estoy seguro de que esas razones me satisfagan. Si me lo hubieran preguntado hace cuarenta años [...]. Pero ahora, cuando sé que mi vieja amiga tenebrosa está acechándome a cada instante, que cada respiración me cuesta un esfuerzo sobrehumano [...], no puedo saber si mis convicciones siguen siendo las mismas. Les corresponderá a ustedes, si aceptan el desafío –qué ampuloso; digámoslo mejor: el juego-, decirme si he tenido razón o no. (p. 29)

A través de Las Leyes del Movimiento Narrativo, Volpi instala la indeterminación y la incertidumbre también en la narración de Links. El objetivo es cuestionar al sujeto cognitivo a través de un narrador paradójico, capaz de dar sólo

respuestas parciales, relativas y ajustadas al contexto, es decir, incapaz de alcanzar una verdad absoluta u objetiva. Si se nos presentara un narrador clásico extra-heterodiegético, con focalización interna múltiple (omnisciente), el lector estaría obligado a creer completamente sus afirmaciones, porque sus proposiciones serían las que generarían al objeto relatado, haciéndolo existir tal y como lo describe. Por el contrario, en el caso de Links, el lector queda en una situación indeterminada. Al presentarse como el narrador testigo de los hechos, el lector tendería a aceptar las proposiciones del personaje como verdaderas, pero como al mismo tiempo se están incluyendo diferentes marcas que hacen dudar sobre sus afirmaciones, entonces el lector deja el juicio en suspenso, esperando que en cualquier momento se invaliden sus proposiciones.

El juicio de verdad puesto en suspenso se hace aún más ineludible cuando esta primera persona narrativa se ve intervenida, a lo largo de la novela, por una variedad de recursos que remarcan su condición inestable. Sufre diversos desdoblamientos, a través de una heterogeneidad de voces y estilos ocultos, como las descripciones obra de un narrador aparentemente omnisciente ya comentadas, pero también de monólogos interiores, diálogos directos y diálogos indirectos libres, que crean una múltiple discursividad y una aparente objetividad, que aparece y se quiebra constantemente. A veces prevalece un estilo aparentemente científico, como en las leyes y en los minuciosos recuentos de los avances de los físicos. Otras veces se asume más el tono de novela de enigma, pero en la que se cruzan opiniones e ironías. El recuento científico toma por momentos giros líricos, como en el episodio del descubrimiento de la mecánica matricial. Y los diálogos con el médico psiquiatra admiten, tanto amplias reflexiones por parte de Links, como un relato de características de crónica periodística<sup>152</sup>, como en el recuento del atentado contra

---

<sup>152</sup> En el capítulo “Sobre los olvidos de la historia” Links se prepara para contarle a su psiquiatra los hechos del atentado y conspiración contra Hitler, del día 20 de julio de 1944. En el apartado “La conspiración”, Links comienza su crónica, segmentándola en dieciséis partes. El recuento comienza muy detallado y con un tono similar al de un informe, pero paulatinamente el estilo se vuelve más ágil, con frases cortas y muchas precisiones, hasta el momento cumbre donde se incluyen hasta las horas: “12:45 horas. Ahora comienza la parte realmente difícil: ¿cómo saber si Hitler ha muerto? Stauffenberg y Fellgiebel se quedan mirando, fingiendo una sorpresa que nadie más puede comprender” (p. 459); “14.00 horas. En Rastenburg, las sospechas sobre la autoría del atentado comienzan a recaer sobre Stauffenberg (p. 460); “15.00 horas. Una orden directa del Reichsführer-SS anula la orden del general Fellgiebel de mantener aislado el campamento de Rastenburg” (p. 461); “23.00 horas. El cuartel de Bendlerstrasse ha quedado bajo el control de las tropas leales a Fromm y al

Hitler. Se trata de máscaras, múltiples formas discursivas aparentemente excluyentes, que pretenden contaminar de mayor inestabilidad e incertidumbre la voz narrativa. En una entrevista Volpi admite el artilugio:

Aquí hay una trampa narrativa. En realidad, toda la novela fue escrita con el objetivo de retar al lector. Para mí, el único narrador es Links, sólo que a veces se disfraza de narrador omnisciente, en otras de estilo libre indirecto, y en otras cuenta cosas que nunca pudo haber conocido. La idea era que el lector sacara la conclusión lógica de que, si narra con detalle aspectos que ignora, es porque Links necesariamente está mintiendo. (López de Abiada, 2004: 373)

La tensión entre la primera y la tercera persona, entre la subjetividad y la objetividad funcionan entonces como máscaras bajo las cuales se oculta un narrador “mentiroso”, para dificultar el conocimiento de la verdad contada por parte del lector, con lo cual también se intenta problematizar la estabilidad del sujeto cognitivo como tal. Esta idea del narrador mentiroso fue tomada, según confesó Volpi, del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges, donde los personajes de Borges y Bioy (en alusión a Bioy Casares), se refieren a qué hacer con un narrador que miente. “Yo quise cambiarlo: qué hacer con un narrador que a veces miente y a veces dice la verdad”, cuenta el autor (Areco, 2007: 305). La estrategia conduce a una paradoja, la misma que recibe Bacon: “Todos los físicos son unos mentirosos” (p. 363)” o, mejor, la original de Epiménides, “Todos los cretenses son mentirosos”. Tal y como lo explica el propio Links en la novela: “Es como si yo dijese *Estoy mintiendo* o *Esta frase es mentira*. Si esto es cierto, entonces la frase es falsa. Y si es falso, la frase parece verdadera; pero si es verdadera, entonces es falsa, y así *ad infinitum*” (p. 367). En la narración Links dice: “no puedo decir que todos los hechos que he descrito sean verdaderos” (p. 138). Si la frase es verdadera, entonces Links miente, y el lector no puede creer lo que dice. Si la proposición se considera falsa, entonces es posible que diga la verdad, es decir, que mienta.

Volpi coloca de esta manera al narrador en una clara situación ambigua e inestable. Para el lector es imposible establecer un juicio de verdad sobre ninguna de las proposiciones de Links, dejándolo en incertidumbre. En la narración, como en la

---

Führer” (p. 468); “00.00 horas. En el patio se forma un pelotón de fusilamiento, integrado por diez hombres” (p. 470).

búsqueda científica y detectivesca, tampoco será posible conocer la verdad –la realidad de la novela-, sino sólo de manera probabilística y bajo la premisa de que el instrumento de observación –es decir, el narrador- y, en última instancia, el observador –es decir, el lector- también están afectando lo percibido.

Ya vimos en el apartado “La búsqueda criminal o la pesquisa epistemológica”, que, en términos de novela policial, Links parecería cumplir el rol del asistente que relata la historia detectivesca, pero rompe con los estándares clásicos del género, al ofrecer las pistas desde su punto de vista parcializado e interesado. Su estilo, además, tampoco coincide con el tono clásico del género, más o menos mimético y sin mucha cabida para la opinión, centrándose en los hechos. Aunque Links mantiene el esquema de diseminación de pistas –no dice desde el primer momento que Irene es una espía, por ejemplo- presenta un estilo irónico y hasta paródico, que aplica sobre los hechos, sobre la investigación, sobre Irene e, incluso sobre el detective: “Bacon se aclaró la garganta. Le encantaban los efectos teatrales, la emoción, las novelas policiacas” (p. 206). Si la novela policial clásica hacía uso de un narrador incuestionable, que va revelando las pistas que conducen inexorablemente a la verdad, Links se presenta, en cambio, como un mentiroso, o como quien dice medias verdades. Como comentamos previamente, en la novela, la búsqueda detectivesca no llega a ninguna resolución y el narrador termina sólo presentando preguntas, más que respuestas, por lo que el lector queda a merced de la incertidumbre, dudando sin resolución entre los dos sospechosos: Heisenberg, el señalado por Links, y el propio Links, acusado por Irene.

Resulta importante notar que Links habla desde un centro psiquiátrico, donde ha permanecido encerrado durante 42 años, desde que Bacon lo entregara a los rusos hasta la caída del muro de Berlín en 1989. Es la narración de un anciano a las puertas de la muerte, que se aferra a su relato para sobrevivir y, quizá, encontrar alguna redención: “quiero establecer mi propia versión de los hechos, ofrecer mis conclusiones al mundo o simplemente asentar mi verdad” (p. 29). Es entonces una narración subjetiva y con interés reivindicativo, pero también condenada al olvido, porque se trata de un fracasado o, si creemos lo que dicen Irene y los rusos, un

loco<sup>153</sup>. El mecanismo de la locura ha sido utilizado por Volpi en otras novelas, incluso en el resto de la trilogía, con el fin de poner en tela de juicio el discurso del narrador y, con ello, el de todo discurso. Pues es desde el manicomio que Links precisa:

Acaso mi propósito parezca demasiado ambicioso, atrevido o incluso demente. No importa. Cuando la muerte se ha convertido en una visita cotidiana, cuando se ha perdido toda esperanza y sólo queda la ruta hacia la extinción, ésta es la única tarea que puede justificar mis días. (p. 21)

Vale la pena recordar aquí los estudios de Foucault en *Vigilar y Castigar*. La cárcel y los psiquiátricos actúan como espacios simbólicos de sometimiento del individuo. El manicomio es un lugar que funciona con un sistema disciplinario y un código que dictamina, según el sistema judicial, los límites entre lo normal y lo anormal, entre el delito y lo legal, entre la cordura y la locura. Por ello implica no sólo un modelo de curación, sino de ‘normalización’. En ese sentido, el aislamiento esconde también un ejercicio de poder que no puede ser contrarrestado. En el caso Links, el psiquiatra Ulrich representa, bajo ese esquema, la figura de autoridad con poder casi absoluto sobre su persona, ya que incide no sólo sobre el diagnóstico, sino sobre lo que es en sí su castigo y la posibilidad de ser liberado. Es el ejercicio subjetivo del poder, legitimado por las instituciones.

Volpi ha recurrido otras veces a la figura de la locura, relacionándola con genio, a la vez que opresión y ejercicio de poder. Esa fue la estrategia utilizada en *A pesar del oscuro silencio*, donde se interna en la locura del poeta mexicano Jorge Cuesta, y es lo que ilustra más explícitamente a través de Aníbal Quevedo, en *El fin de la locura*. Colocando al narrador como un posible loco, se debería anular la legitimidad de su discurso. Sin embargo, al vincular la condición de Links, primero con un ejercicio arbitrario de poder –el de Bacon- y luego con un ejercicio de poder totalitario –el de los rusos-, que busca acallar su discurso contrario al régimen, su

---

<sup>153</sup> La narración de *En busca de Klingsor*, con este peculiar narrador extra-homodiegético problematizado, marca el esquema utilizado en toda la Trilogía, intentando distorsionar la recepción del lector, al poner en duda la credibilidad de sus personajes narradores, mostrándolos como mentirosos o locos (Links y Quevedo), y hasta asesinos (Yuri). Este es el tipo de personajes que cuentan la historia desde el encierro, la soledad y asediados por la muerte, para contraponerse a la historia oficial, pero en el camino poniendo en duda su propio discurso, y todo discurso.



figura también funciona como denuncia. En ese sentido, se pregunta Urroz: “¿Links está realmente loco como aseguran los rusos? ¿No está, quizás, al contrario: profundamente cuerdo y por eso los comunistas lo encierran en un sanatorio?” (Urroz, 2000: 282). *En Busca de Klingsor* no nos permite saberlo.

Como ya hemos comentado, la historia de Links encarna la historia del siglo, y su discurso se presenta como una metáfora de la época tanto histórica como epistemológicamente. Su vida enlaza, de hecho, varios de los principales acontecimientos históricos del siglo XX: dos guerras mundiales, Auschwitz, la bomba atómica, el nacimiento de una nueva ciencia. La autorreflexión de su vida articulada con la historia del siglo, en paralelo a la reflexión estética de su discurso y su papel como testigo y narrador de esa historia, pretenden desvelar también cómo se construye toda historia. Si no hay posibilidad de llegar a una verdad única, tampoco es posible contar una verdad o una historia objetiva, por lo que también cabe la posibilidad de que todo haya sido un “error de cálculo”, un error de memoria y documentación por parte de quienes fijaron esa historia, ese discurso de Modernidad, lo que continuaremos analizando en el siguiente capítulo.

### 2.3. La razón cuestionada o el desconcierto ético

“Si no había certezas absolutas –o peor aún, si por más esfuerzos que hiciera, Bacon no podía conocerlas- [...]. ¿Cómo podía discernir las dimensiones de mi maldad? ¿Y cómo podía averiguar cuál debía ser su propia conducta?”

Jorge Volpi. *En busca de Klingsor*.

La Modernidad, como analizamos ampliamente en el primer capítulo, se presentó desde sus orígenes como un proceso de emancipación fundamentado en la razón. Tal y como fue concebida por los pensadores ilustrados, suponía que a través de la razón el hombre podría alcanzar el conocimiento, para con éste emanciparse de fuerzas externas, dominar la naturaleza y organizar racionalmente las fuerzas económicas, políticas y sociales. Incluso, de acuerdo con las visiones más positivistas, el ser humano guiado por su razón podría, no sólo obtener conocimiento y con ello alcanzar el progreso, la libertad y la igualdad, sino también la autoconstitución, la realización humana y la felicidad. (Ver Apéndice 1, diagrama resumen: La Modernidad como proceso emancipador según la vertiente burguesa).

La razón y el dominio científico de la naturaleza auguraban, según el Proyecto de Modernidad, la liberación de la escasez y de la arbitrariedad de las catástrofes naturales, mientras que el desarrollo de formas racionales de pensamiento y organización social prometía la liberación del hombre respecto a las irracionalidades del mito, la religión, la superstición, el fin del uso arbitrario del poder, así como del lado oscuro de nuestra propia naturaleza (Harvey, 1998: 27-28). Pero ¿qué sucede cuando ese conocimiento no es posible de alcanzar? ¿Cómo actuar si no existen verdades confiables o no nos es posible llegar a ellas? Esta es la pregunta que expone Bacon hacia el final de la novela, al notar que los viejos esquemas de racionalidad cartesiana no le han funcionado, y se ve perdido en la incertidumbre:

Si no había certezas absolutas –o, peor aún, si por más esfuerzos que hiciera, Bacon no podía conocerlas-, ¿cómo podía saber si Inge lo amaba o sólo lo utilizaba una vez más. ¿Cómo podría adivinar si yo había sido su amigo o me había limitado a

traicionarlo, como hice antes con Heinrich? *¿Cómo podía discernir las dimensiones de mi maldad? ¿Y cómo podía averiguar cuál debía ser su propia conducta.* (p. 547; el subrayado es nuestro)

Como explicábamos al principio del análisis, Volpi completa su ilustración de la crisis de la Modernidad a través de este segundo cuestionamiento: la problematización de la razón como tribunal supremo, ya no sólo para el buen saber, sino para el buen obrar; como instrumento clave de distinción ética. El relato de Volpi ilustra la crisis de la Modernidad, al problematizar el concepto de razón emancipadora, quebrando la idea de que la búsqueda de conocimiento conduce necesariamente al bien, revisando para ello críticamente las visiones teleológicas de historia, ciencia y progreso.

Contrariamente a las predicciones del Proyecto Ilustrado, y en sintonía con el diagnóstico de Habermas y Weber, la novela de Volpi muestra como la otrora razón emancipadora decantó en una ‘racionalidad formal’ con arreglo a fines, en una ‘razón instrumental’ en términos de Horkheimer y Adorno, que en su cara más científicista y utilitaria, intentó explicar con sus códigos todas las esferas de la vida. La novela ilustra cómo se desembocó en un progresivo proceso de racionalización burocrática, opresivo y deshumanizador, que impone una visión omnicomprendiva del mundo, donde toda acción social racional se orienta a la consecución de unos objetivos, desplazando todas las otras formas de acción humana<sup>154</sup> y conduciendo a una disolución ética, que, como advertía Bell, privilegia el individualismo competitivo y hedonista.

En la novela de Volpi la razón queda cuestionada al no producir conocimiento, no llevar a la verdad detectivesca o científica, sino a la incertidumbre. Así, en lugar de guiar la conducta humana hacia el bien, recrudece en el caos el ejercicio de poder e impone una ética utilitarista, marcada por el individualismo y el simulacro. La razón instrumental impactada y sobredimensionada por el poder, genera entonces este progresivo proceso de racionalización que, en sus tendencias más científicistas, puede devenir en totalitarismos. (Ver Apéndice 2, diagrama resumen: La crisis de la Modernidad emancipadora en *En busca de Klingsor*). Si

---

<sup>154</sup> Weber distinguía entre estas formas de acción la racional orientada a valores, la afectiva y la tradicional.

bien la razón ilustrada se presentó inicialmente como un proceso de desencantamiento, adquirió luego, especialmente en este rostro más positivista, tendencias reificadoras y hasta connotaciones míticas, que bien encarna en la novela la figura de Klingsor, un científico al servicio del régimen nazi, símbolo de los vínculos entre el saber y el poder en su versión totalitaria, como analizaremos a continuación.

Decíamos en el primer capítulo que aunque los tiempos modernos siempre se han caracterizado por su propia conciencia crítica, fue a partir de la II Guerra Mundial y el desarrollo de las sociedades capitalistas tardías en Occidente, que se ha hecho más evidente que nunca la vivencia del hombre con la crisis de valores, razones sustentadoras y conocimientos fundantes. Esta crisis se trata fundamentalmente de una desconfianza radical en la capacidad del ser humano, armado con su ‘razón’, para enfrentar los problemas de la vida, y el predominio de una ‘racionalidad instrumental’ que captura todas las esferas y ámbitos de la realidad personal y social, dejando al ser humano reducido a una mera pieza del engranaje tecnoeconómico, despersonalizado, excluido y despolitizado.

La ilustración volpiana parte de una denuncia mediante lo estético, en una estructura formal y en una trama que contraponen a la causalidad, la linealidad de la Historia y demás tendencias totalizadoras, la fragmentación, la indeterminación, la intertextualidad, la hibridación, el perspectivismo, la ironía y la paradoja, entre otros recursos de la teoría postmoderna. Pero además, temáticamente Volpi hace aún más explícitas sus reflexiones diseminando a través de la diégesis episodios donde se exponen –o, podríamos decir, se “dramatizan”- las problemáticas filosóficas de la Modernidad e, incluso, desarrollando personajes que plantean, a “viva voz” y desde circunstancias nada casuales, los cuestionamientos clave. Así, al plantearse como un recuento de la historia de la ciencia y una pesquisa de la verdad –tanto en la ciencia como en la búsqueda detectivesca-, *En busca de Klingsor* es también un recuento de la razón moderna y de esos científicos que fueron llamados a cultivarla, como si encarnaran el ideal del hombre racional. El objetivo es, finalmente, problematizar la legitimidad de esta razón científica –o más bien, científicista-, y poner en cuestión la responsabilidad individual de los físicos, no sólo en su calidad de científicos, sino especialmente como sujetos racionales, para alertar entonces sobre las consecuencias

de la visión omnicomprendiva del mundo y cuestionar los discursos de carácter teleológico. Recuérdese que la Modernidad desde su germen vinculó al hombre y al mundo en términos epistemológicos, concibiendo al primero como ‘sujeto’, ubicado frente a todo lo demás, entonces convertido en ‘objeto’, y entendiendo a éste en términos de la conciencia y experiencia del sujeto. La alegoría volpiana se basa, en última instancia, en que en la Modernidad todos, como sujetos cognitivos<sup>155</sup>, funcionamos como científicos y detectives:

Observamos la realidad como un crimen y, entusiasmados con esta metáfora policíaca, nos lanzamos a resolverlo como si fuese un puzzle de cientos de millones de piezas. El científico y el astrólogo, el chamán y el médico, el espía y el apostador, el amante y el político no son sino variantes apenas disimuladas, del mismo patrón. (p. 439)

Volpi ubica su ficción, como hemos visto, en un momento cumbre de la razón científica, pero que, paradójicamente o no, coincide con uno de los momentos más oscuros de la historia de Occidente, ilustrando precisamente el quiebre de la lógica que asociaba el desarrollo de la razón, con el logro del progreso, la felicidad y el bien. De allí también la mezcla y paralelismos entre microhistoria y macrohistoria, entre historiografía y biografía, entre la historia oficial y las pequeñas historias de personajes (Hutcheon, McHale). Admite Volpi:

En Klingsor me parecía que era inevitable –entrelazar la microhistoria con la microhistoria-, o sea, que la combinación de gran historia con pequeña historia es absolutamente natural y todo sigue siendo historia. Las vidas íntimas de los personajes siempre confrontadas a los acontecimientos históricos del momento. (Areco, 2007: 301)

La carrera por la bomba atómica, el personaje de Heisenberg y el resto de los científicos involucrados en los proyectos nucleares, el encuentro en Copenhague entre Bohr y Heisenberg, y la introducción de los personajes y figuras de ficción, Bacon, Links y Klingsor, son los principales recursos de su alegoría crítica, como analizaremos a continuación.

---

<sup>155</sup> El sujeto cartesiano autofundado a partir de aquella conclusión de *cogito ergo sum*, con la que se erigiría como ‘sujeto’, como el ‘yo’ pensante, el punto de partida, lo inmediatamente indubitable y en lo cual debería fundamentarse todo conocimiento.

### 2.3.1. La crisis de la razón emancipadora

“Cuando nací, el mundo era un sitio ordenado, un cosmos serio y meticuloso en el cual los errores –las guerras, el dolor, el miedo- no eran más que lamentables excepciones debidas a la impericia” (p. 141). Así comienza Links el relato de su juventud, que bien pudiera ser el relato de las versiones más positivistas del Proyecto Ilustrado, el retrato de las proyecciones y expectativas que desarrollaron las tendencias más extremistas y utopistas del racionalismo<sup>156</sup> y la Modernidad, según analizamos en el primer capítulo.

Mis padres, y los padres de mis padres, creían que *la humanidad progresaba linealmente*, desde el horror de la edad de las cavernas, hasta la brillantez del futuro, como si la historia no fuese más que un cable tendido entre dos postes de luz o, para utilizar la metáfora que mejor define al siglo XIX, como una vía férrea que une, al fin, dos poblados remotos. (p. 142; el subrayado es nuestro)

Si el hombre con su razón y su ciencia podía conocer la verdad de todo, entonces con ese conocimiento podría procurarse también el progreso moral, la justicia y la felicidad. Si con la razón la humanidad podía dominar la naturaleza y construir un brillante futuro, los padres de Links también esperaban que con la autonomía del pensamiento racional, también se desarrollara una sociedad y un individuo acordes con esos ideales racionales de orden y progreso.

En medio de este escenario, nacer era poco más que un trámite. A partir de ahí, la severa educación que se nos impartía bastaba para modelarnos para *hacernos hombres de bien y para asegurar nuestro porvenir...* Los valores que se nos enseñaban entonces eran muy simples: disciplina, austeridad, nacionalismo. ¡Esta empresa parecía tan hermosa y, a la vez, tan simple! Si *la regla del mundo era el progreso, las existencias individuales debían plegarse al mismo esquema*. ¿Por qué algo habría de fallar? Si se planeaba con suficiente cuidado la formación de un niño,

---

<sup>156</sup> Como vimos anteriormente, algunas tendencias del racionalismo llegaron a suponer que los principios por los que se rige el pensamiento para pensar la realidad, eran a la vez principios por los que se regía la propia realidad, por lo que la naturaleza funcionaba también según relaciones causales. Este racionalismo no crítico suponía que, tal y como sucedía en el pensamiento racional, donde a partir de ciertos antecedentes se podían extraer ciertas consecuencias, en la naturaleza, de ciertos hechos llamados causas, debían seguirse necesariamente otros hechos llamados efectos, en una secuencia de leyes que podían ser determinadas por la razón.

si se le proporcionaban las herramientas que asegurasen su desarrollo, su crecimiento físico y espiritual, y si se forjaba su carácter como si fuese, en efecto, una lámina de bronce sobre el yunque de la moral, poco a poco la sociedad podría deshacerse de los locos, los criminales y los mendigos, asegurándose una comunidad de hombres honrados, ricos, alegres y piadosos. (p. 142; el subrayado es nuestro)

A través de este relato, a través de la vida de Links que, como ya comentamos, encarna y corre en paralelo con la historia del siglo XX, Volpi en realidad busca problematizar las visiones teleológicas de razón, ciencia e historia, los presupuestos de progreso lineal<sup>157</sup>; los metadiscursos modernos, en términos de Lyotard, que hacían coincidir ‘razón’ con ‘progreso’, ‘conocimiento’ con ‘bien’, ilustrando gran parte de las críticas que desde la filosofía se hicieron al Proyecto Moderno, y que analizamos en el capítulo I. Su nacimiento, en 1905, sirve para exponer esa herencia racionalista del Imperio de Guillermo I, en una sociedad confiada en los conceptos modernos de orden, razón y progreso, y una ética basada en principios igual de ‘lineales’ y claros: disciplina, austeridad y nacionalismo.

Pero a diferencia de lo que esperaban los padres de Links, tras el final de la Primera Guerra Mundial y el declive de los ideales de la República de Weimar –“el principio de una era de caos” (p. 144)- vendría Hitler y el ascenso del nacionalsocialismo, que se afianzaría sin mayores perturbaciones ni cuestionamientos por parte de una sociedad concentrada en sus propios asuntos, de la misma manera como Links estuvo dedicado a sus estudios de matemática y su vida marital, hasta la sacudida de la Segunda Guerra Mundial:

A veces, cuando rememoro mi pasado, me parece como si esa época hubiese estado vacía: repaso mentalmente esos días, uno a uno, y me sonrojo al no encontrar ningún episodio trascendente. Durante cuatro años -¡cuatro años!- no encuentro sino minucias cotidianas [...]. Justo cuando el mundo estaba a punto de transformarse, cuando la física cuántica alteraba nuestra idea de realidad, cuando Europa se

---

<sup>157</sup> En una entrevista le preguntan a Volpi si en el tema de cómo los científicos pudieron colaborar con el régimen nazi había un juicio a la Modernidad. A lo que el autor ratifica: “Sí, empieza en esa novela y luego se prolonga en las otras dos, obviamente como una especie de puesta en cuestión de muchos valores de la modernidad” (Arecco, 2007: 306). ¿Qué falló del Proyecto Moderno? Volpi no se atreve a dar una respuesta específica, pero admite que su novela fue la forma de intentar responderlas: “Eso es lo que trato de averiguar, tampoco es que yo te pudiera decir ahora como receta exactamente qué falló; creo que cada novela trata de volver problemáticas ciertas cuestiones con la modernidad. En *Klingsor* es evidentemente toda la idea del progreso, la idea del progreso lineal” (Arecco, 2007: 306).

preparaba para encarar el fascismo, cuando el arte la música y la literatura se alzaban a alturas inimaginables, mi mayor preocupación era besar el tierno vientre de mis esposa, realizar mis tareas en el departamento de matemáticas de la Universidad y prepararme para mi futura *Habilitation-schrift*. (p. 167-168)

A Links, de hecho, no le afectaría realmente la guerra, sino hasta el momento cuando su amigo Heinrich decide alistarse en el ejército: “¿Me estás diciendo que un hombre civilizado, un filósofo para colmo, prefiere convertirse en soldado? Y, lo peor de todo, en miembro de un ejército controlado por los nazis?” (p. 173). Entonces quedaría claro el punto de quiebre, el fin de las ilusiones de la Alemania decimonónica, con sus ideales de germanismo, tradición y patria, y la irrupción en la vida práctica y real del irracionalismo, al que no casualmente Heinrich había dedicado sus estudios<sup>158</sup>.

La estrategia del narrador incierto que comentamos en el capítulo anterior adquiere entonces connotaciones más interesantes, al fijamos en la caracterización del personaje–narrador como ilustración del siglo y de la crisis de la Modernidad. Como ya hemos comentado, la biografía de Links encarna la historia del siglo, y su discurso se presenta como una metáfora de la época tanto histórica como epistemológicamente. Su vida enlaza, de hecho, varios de los principales acontecimientos históricos del siglo XX: “Comparto, pues, sólo por casualidad, el interés de algunos de los *momentos más admirables y ruinosos de la humanidad*: dos guerras mundiales, Auschwitz e Hiroshima, y el nacimiento de la nueva ciencia” (p. 140). Cuando en 1947 se cruza con Bacon y, tras la búsqueda de Klingsor, comienza su condena en el manicomio, este encierro de 40 años coincide también con el aislamiento de la República Democrática Alemana, bajo la bandera e influjo de la Unión Soviética, hasta la caída del Muro de Berlín.

Así, su biografía no sólo resume el siglo, sino que intenta articular para luego poner en cuestionamiento los modelos ideológicos que marcaron su vida, las

---

<sup>158</sup> “Heini [Heinrich] se transformó en un fiero defensor del irracionalismo. Según él, todos los males de nuestra civilización se debían a la obstinada causalidad que se nos enseñaba en la escuela. Como Spengler, pensaba que la causalidad era «rígida como la muerte» y que el único modo de combatirla era por la fuerza [...]. Heinrich decidió marcharse a Berlín; su objetivo era dedicarse al estudio de quien ya para ese entonces era su filósofo favorito: Friedrich Nietzsche, sobre cuyo últimos años de lucidez pretendía escribir su tesis” (p. 150-151).



relaciones entre el saber y poder de las cuales fue testigo y partícipe, así como los grandes discursos legitimadores de su siglo y de la propia Modernidad. Ejemplifica así la crisis del discurso progresista y emancipador, del ethos moderno fundamentado en la búsqueda de la libertad y autonomía a través de la razón, mostrando que en el centro de tal crisis está la misma racionalidad: ya que bajo un discurso emancipador, ésta puede terminar imponiéndose al hombre como instrumento de manipulación y dominación, como lo muestra su propia condena, producto de un ejercicio arbitrario de poder, y más brutalmente los campos de exterminio. De allí que se haga necesario romper con las falsas visiones universalizadoras, con el totalitarismo de la razón que denunciaba Wellmer, y cuya dinámica quedó desvelada en Auschwitz y el terror estalinista.

Según ilustra la biografía de Links, el uso de la razón no fue garantía ética para al hombre moderno. No le condujo a la emancipación y a la felicidad, sino que, por el contrario, dio muestras de su mejor desempeño en el desarrollo de la plataforma más eficiente de exterminio –los campos de concentración- y del arma más brutal y efectiva que se hubiera visto –la bomba atómica. Como lo muestra la novela, el mayor aporte de la ciencia hasta ese momento fue posibilitar la destrucción de toda la humanidad, con lo cual, según el diagnóstico de Lyotard, el gran relato emancipatorio debería caer deslegitimado. Contraponiendo a aquella proposición hegeliana de “todo lo real es racional, todo lo racional es real”, Lyotard afirmaba que Auschwitz refutaba la doctrina especulativa. “Cuando menos, este crimen, que es real, no es racional”, decía (Lyotard, 1987: 30), pero quizá lo más terrible era que sí era ‘racional’, que la maquinaria de muerte se había hecho y perfeccionado gracias a la razón y la ciencia, gracias a esta visión científicista centrada en la efectividad; en el fin, sin importar los medios ni el resto de las formas de acción humana. Es por ello que también en la ficción, después de la bomba y Auschwitz todo resulta igualmente superfluo. En su ilustración de la crisis, Volpi llega incluso a referir y apropiarse de la célebre frase de Adorno acerca de que ya no había espacio para la poesía.

En 1946, un científico alemán era peor que un insecto. ¿Quién querría ocuparse de esta escoria en un mundo arruinado? [...]. Yo no sólo me sentía inútil, sino *superfluo*. Si, como llegó a decir más tarde un filósofo, *la literatura se había vuelto imposible después de Auschwitz*, era sólo porque cualquier forma de felicidad era imposible

después de Auschwitz. Y si la poesía era imposible, ¿qué decir de las matemáticas? ¿A quién podría importarle Cantor o el problema del continuo cuando millones de seres humanos habían sido aniquilados? (p. 198; el subrayado es nuestro)

Si tal como planteaba Lyotard la ciencia moderna mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, un ‘metadiscurso’ por medio del cual la verdad es valorada, para construir a partir de él, Volpi muestra en su ficción los mecanismos de construcción del discurso científico para problematizar a su vez las formas de legitimación del metadiscurso emancipatorio. Así, aunque tanto las historias juveniles de Bacon y Links calzan –un tanto caricaturescamente- con esa visión historicista y con esa fe en la razón emancipadora –Bacon irá, de hecho, a Núremberg para luchar contra el mal a través de la verdad, a buscar justicia a través de la razón-, toda la novela trata, como hemos visto, de la desarticulación de la posibilidad de hallar una verdad, de la problematización de la infalibilidad de la razón. El autor nos hace transitar por caminos que no conducen a ninguna parte –no hay verdad ni científica, ni detectivesca-, nos pone en situación de indeterminación e incertidumbre, trasponiendo los términos científicos a todas las esferas y ámbitos, cómo ya vimos, con el objetivo de desvelar la oquedad de los presupuestos civilizatorios<sup>159</sup> de orden, libertad y progreso, poniendo en evidencia su carácter de constructos.

Así, en la alegoría de Volpi, la visión progresiva dialéctica presentada inicialmente por Links cae trastocada por la incertidumbre, el caos y el azar, que a partir de Einstein fueron inoculando de indeterminación y duda la confiable racionalidad y seguridad en que descansaba el mundo pintado por el matemático. La instauración del ambiente de caos e incertidumbre, busca socavar las visiones positivistas y científicas de la historia, atacando en la metáfora su fundamento básico: la posibilidad de hallar la verdad. Es por ello que la posición ambigua e incierta, se transfiere de la ciencia a la vida de Links, y de Links a su época.

---

<sup>159</sup> Una interpretación similar hacía Urroz, destacando el ambiente de oscuridad de la novela, vinculándola a Thomas Mann: “Volpi logra acostumbrarnos a transitar por lo oscuro de ese laberinto que ha dispuesto para nosotros en *En Busca de Klingsor*, para demostrarnos (por un efecto de óptica semejante al del relieve) la oquedad de esos presupuestos inventados por una civilización represiva, por ese orden instaurado en contra de nuestra voluntad individual y nuestra voluntad creativa, en contra de nuestra imaginación y nuestra libertad. De allí tantos “terrenos peligrosos” que Volpi/Links busca atravesar con esa ‘cierta simpatía por la oscuridad’ característica de su maestro Thomas Mann” (Urroz, 2000: 242).

¿De verdad me será concedido contemplar el final de un siglo que ha terminado *exactamente igual a como empezó?* ¿La culminación de estos años de pruebas infructuosas, de este *vasto simulacro en el que hemos crecido*, de esta serie de *tentativas abortadas?* ¿La muerte de este *inmenso error* que hemos conocido como siglo XX? (p. 533; el subrayado es nuestro)

La alusión al eterno retorno nietzscheano que comentábamos en el primer capítulo se hace patente en este fragmento y está presente en toda la novela, según admite el propio autor<sup>160</sup>, así como las referencias a las ‘falsas representaciones’ y al hombre moderno perdido en la ‘apariencia’ y el ‘simulacro’. En las Leyes del Movimiento Criminal, Links reitera la idea de la mentira y el simulacro como única opción:

Y a veces mentimos sólo por costumbre, porque, inmersos en el vacío del cosmos, ya ni siquiera sabemos quiénes somos; porque la verdad es sólo un espejismo; porque no conocemos otro territorio que el de la falsedad... Si yo mismo no sé si miento, ¿cómo han de saberlo los otros? (p. 441)

Es el error de la conciencia racional que, buscando conocer, intenta fijar el devenir, sustituyéndolo por conceptos que erige como verdades, como decía Nietzsche. El “vasto simulacro en el que hemos crecido”, es el siglo XX que se oculta tras las falsas representaciones. Al poner en tela de juicio histórica y epistemológicamente la historia de Links, Volpi también pone en tela de juicio su propia época y, con ello, a la Modernidad. Así, Links hace el balance del siglo:

Cualquier hombre de ciencia –y yo, a pesar de todo, sigo siéndolo- sabe que ninguna teoría es completamente cierta, que ninguna ley es absoluta, que ninguna norma es inmune al vaivén de los siglos [...]; si la ciencia no es más que un conjunto *de inciertas proposiciones que es necesario corregir a cada instante*, ¿cómo no habría de ser yo, y mi época, algo más que un hato de equívocos y malentendidos de incierta memoria? (p. 533; el subrayado es nuestro)

---

<sup>160</sup> En una entrevista Volpi admite la utilización del recurso del eterno retorno en toda la trilogía: “Sí, a mí esta idea nietzscheana me encanta como recurso estilístico; no es que yo crea necesariamente que el tiempo es circular, pero me parece que estructuralmente funciona muy bien y, en general, esa estructura circular se repite en las tres novelas” (Areco, 2007: 301).

Como encarnación del siglo, Links se califica a sí mismo y su época como un cúmulo de equívocos, que ni siquiera los aires renovadores que llegaron con la caída del Muro de Berlín, pareciera podrán exculpar o redimir:

Ahora que todos entonan el himno por el final de los tiempos, por la purificación de la humanidad y por el cese definitivo del horror –hace más de cuarenta años se suicidó Hitler y hace apenas unos días la Unión Soviética ha comenzado a hacer lo mismo-, no me queda sino creer que esta alegría no ha de durar mucho tiempo. (p. 534)

Si la verdad es incierta o indeterminada, el ‘bien’ resulta indecidible. La incertidumbre continúa y, por tanto, también el escepticismo en el discurso emancipatorio. La razón continúa en tela de juicio, y ya no sólo como instrumento para el buen conocer, sino para el buen obrar; para guiar la conducta de Links, de Bacon, de todos los científicos ficcionalizados y de toda la sociedad del siglo XX, como Volpi continuó ficcionalizando en el resto de la Trilogía, donde denunciaría otros aspectos de la utopía civilizatoria. Links ya lo advertía:

Es demasiado sospechoso que de pronto el mundo esté de acuerdo, *reservando para los criminales del pasado todas las culpas presentes*. Siento parecer aguafiestas, pero lo único que puedo hacer ahora, lo único que pude hacer entonces es conservar el consuelo de que no hay nada definitivo, de que mi papel en la historia nunca quedará definitivamente fijado, de que siempre existirá una posibilidad –antes se le llamaba esperanza- de que todo, absolutamente todo, no haya sido más que un error de cálculo. (p. 534; el subrayado es nuestro)

El marco racionalista y científico en que se ubica la novela es, pues, el campo creado por Volpi para su crítica de la razón y la Modernidad. Y en ella pueden notarse múltiples referencias y resonancias de diagnósticos hechos desde la filosofía. Más allá de las alusiones expresas a Nietzsche, Adorno y ciertos conceptos lyotardianos, observamos coincidencias con los análisis de Weber y Habermas en cuanto a que la crisis de la Modernidad tiene que ver con un resquebrajamiento en los componentes del Proyecto Ilustrado, con una escisión de la llamada razón sustantiva –antes expresada por la religión y la metafísica- en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que pasaron a funcionar como estructuras independientes de racionalidad, bajo el control de especialistas. Como vimos previamente, con el

desarrollo de una ciencia objetiva, una moralidad universal y un arte autónomo, el Proyecto Ilustrado buscaba liberar ‘los potenciales cognitivos’ de cada campo, ‘emancipándolos’ de sus formas esotéricas, para que con la acumulación de cultura especializada se enriqueciera y organizara racionalmente la vida.

Sin embargo, con el siglo XX esta diferenciación pasó a significar, según el análisis de Habermas, la autonomía de los segmentos tratados por el especialista y su separación de la hermenéutica de la comunicación cotidiana, es decir, la inhabilitación de cada campo para enriquecer la vida común, debido a su hiperespecialización. Los procesos de modernización del mundo occidental fueron dando paso entonces al desarrollo de una razón instrumental (Horkheimer y Adorno), una racionalidad formal con arreglo a fines, burocrática y reificadora, que impone las reglas de cálculo y la previsibilidad en todas las instancias de la vida con un afán de dominio, mientras la ciencia es tomada como la única forma de representación racional, como el camino al conocimiento por excelencia.

Todo esto puede verse reflejado en *En busca de Klingsor*, especialmente en episodios como los de la carrera por la bomba atómica, que analizaremos en el próximo apartado, y las reflexiones hechas por los científicos a lo largo de la novela, donde se analizan e ilustran las consecuencias de las relaciones entre ciencia y poder. La propia figura de Klingsor es la representación de la razón reificada, de la razón devenida en mito, tal y como alertaban Horkheimer y Adorno. Así aparece en la novela:

Klingsor, como el demonio, promete pero no cumple. Jura que entregará amor y verdad, pero es falso: él mismo está hecho de piedra. Es una criatura con el alma deforme, vacía. En la cima de su castillo no hace otra cosa que mirarse en un enorme espejo. Es un narcisista que sólo puede amarse a sí mismo, pero que necesita comprobar su amor, como un marido celoso, vigilando su propia imagen. O quizá sea que la imagen del espejo resulta tan falsa como quien se refleja en él. (p. 216)

El fragmento anterior es la descripción que le hace Links a Bacon del personaje de Klingsor en el *Parzival*, el poema épico medieval obra de Wolfram von Eschenbach, popularizado por Wagner en su *Parsifal*. En la novela, las connotaciones

míticas del personaje<sup>161</sup>, encarnación del mal y de un siniestro poder, se trasladan al Klingsor que busca Bacon y, a través de él, a la propia Modernidad. Según alertaban Horkheimer y Adorno, la Ilustración había devenido en mito, un mito donde la razón instrumental y la ciencia funcionan como instrumentos de dominación. El Klingsor de Volpi pareciera sintetizar esta inversión de la razón ilustrada en mitología. De ser un científico notable, con conocimientos extraordinarios en diferentes esferas y, por tanto, amplísimas potencialidades o “promesas” –la verdad y el amor en el personaje del Perzival, o la verdad y la emancipación en la razón ilustrada-, deviene en una figura incierta, sin identidad determinada, pero con un amplísimo poder y una capacidad extraordinaria de opresión en lo oculto. Explican de esta inversión Horkheimer y Adorno:

El intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo. [...] La técnica es la esencia de tal saber. Éste no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros, al capital. (2005: 60)

Como la Ilustración que se opone al mito y a su vez lo encarna, Klingsor es un narcisista que explica el mundo y a la vez lo crea o lo modifica, es el agente de poder que lo vigila y lo domina entre las sombras. Es el símbolo de la traición del proyecto de Modernidad, en sus pretensiones críticas y emancipadoras.

Según estos autores de la Escuela de Frankfurt, en el proceso de Ilustración el conocimiento se torna en poder. “El mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad. Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual lo ejercen”, decían Horkheimer y Adorno (2005: 64). La naturaleza queda así reducida a pura materia o sustrato de dominio, en un proceso de progresiva racionalización, abstracción, cosificación y reducción de la

---

<sup>161</sup> Lottaz establece algunos puntos en común entre el personaje de la leyenda y el Klingsor de Volpi: “Wolfram von Eschenbach describe a Klingsor como personaje siniestro que domina la nigromancia y sabe someter a su poder a la gente para llevarla a la perdición”. Igualmente Wagner esboza un Klingsor oscuro: “¿Quién es Klingsor? Aparte de cuentos oscuros e incomprensibles, no se sabe nada de él. Se supone que Klingsor es el eremita devoto, que, antaño, vivió en aquella región que ahora está tan cambiada. Está en una mazmorra inaccesible de su castillo, donde se encuentra su taller de magia: es el demonio del pecado oculto, la impotencia furibunda con el pecado” (Lottaz, 2004: 213).

entera realidad del sujeto bajo el signo de dominio. En la novela, Links le plantea inicialmente a su psiquiatra que

un físico, es decir, un hombre puro, interesado en desvelar los misterios del universo, un ser alejado del mundo terrenal y concentrado en la pureza de sus teorías, que colabora en el exterminio de millones de hombres y mujeres... La imagen de Klingsor [...] es estremecedora por esta chocante contradicción. (p. 507)

Pero inmediatamente niega la aparente contradicción de que un hombre racional sea, a la vez, un criminal, recalcando precisamente las bases de esta ciencia reificada:

A mí, en cambio, la asociación entre ciencia y crimen me parece natural. Me explico: por definición, *la ciencia no conoce límites éticos o morales*. No es más que un sistema de signos que permite *conocer el mundo y actuar sobre él*. Para los físicos, para todos los físicos –y para los matemáticos, los biólogos, los economistas- la muerte de hombres y mujeres sólo es un fenómeno más entre los miles que se producen a diario en el universo. (p. 507; el subrayado es nuestro)

El fragmento retrata perfectamente la concepción de ciencia como instrumento de dominio, y la consecuente objetivación total del mundo y del sujeto que tal concepción implica. “En el camino de la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido”, advertían Horkheimer y Adorno (2005: 61). En la novela, Heisenberg y el resto de los científicos del programa nuclear también ilustran esta pérdida de sentido, este proceso de regresión y reificación. Hacia al final de la guerra, aún a sabiendas de la inminente caída del Tercer Reich, descienden a una pequeña caverna para un último experimento, su último intento de hacer funcionar el precario reactor. En el episodio todo el conocimiento y la experiencia racional de los científicos se traducen a un rito mágico y fáustico de reivindicación de la propia razón científica:

Frente a ellos se extiende el amplio cilindro de metal como un caldero mágico. Ellos son los oficiantes que se disponen a introducir en él los elementos del ritual [...]. Con el cuidado con que los sacerdotes manipulan las hostias consagradas, quitan la cubierta de grafito del reactor, dispuestos a contemplar las maravillas que habrán de producirse en él. (p. 494)

No importa el fin o el sentido del conocimiento -ya se sabe que perderán la guerra- sino lograr el dominio de esas fuerzas: “Eso es: un Grial, el trofeo que

Heisenberg ha estado persiguiendo desde hace años [...]. Claro, el enorme reactor, el uranio, el agua pesada: el *elíxir divino* que habrá de convertirlo en alguien más sabio, más fuerte, más virtuoso” (p. 494). En suma, más poderoso. Es el germen de dominio inmerso en la propia razón el que queda mejor retratado:

Sí, piensa Heisenberg: somos una especie de tribu enfermiza, los últimos habitantes de estas tierras: obsesionados, como los hombres prehistóricos, con la fama y la inmortalidad. De otro modo, ¿por qué habríamos de probar una pila atómica en los últimos días de una guerra que desde hace muchos meses sabemos perdida? ¿Por qué este último esfuerzo, *este postrer pecado de orgullo*, sino para decir que al menos en esta materia hemos *sido superiores a nuestros enemigos*? Un canto del cisne, un estertor antes de aceptar, sumisos, la muerte de nuestra civilización. (p. 493; el subrayado es nuestro)

La ciencia y la técnica se erigen, en este sentido, no sólo como los instrumentos o los medios para alcanzar un fin, sino que se plantean y se muestran en la novela como un sistema de pensamiento omnicomprensivo, una razón totalitaria que pretende explicarlo y dominarlo todo. El ritual de los científicos en la novela sucede, de hecho, de una forma parecida a lo que pasa en el Parsifal de Wagner, estableciendo simbólicamente la relación con la búsqueda mítica de conocimiento:

El silencio que reina en la sala es absoluto, sólo comparable, en efecto, al de los creyentes que esperan un milagro o al de los caballeros del Grial congregados en el castillo de Montsalvat. Todos observan el cáliz con espíritu contrito, todos rezan, todos buscan salvarse. (p. 495)

Y Heisenberg llega incluso a sentirse emparentado con Parsifal cuando “imagina que hay algo heroico en su conducta, algo que lo emparenta con los ídolos de su juventud, con aquel joven que venció a Klingsor y fue bendecido con la gracia del Creador” (p. 495).

La novela refleja así como la ciencia adquiere connotaciones míticas y llega hasta plantearse como un sustituto de la religión<sup>162</sup>, sólo que, a diferencias de ésta, no

---

<sup>162</sup> Esta relación entre ciencia y religión pasa por endiosar a los científicos, en una suerte de teología sustitutiva. Así, por ejemplo, Einstein adquiere connotaciones divinas: “Su larga cabellera revuelta, recientemente encanecida, y sus ojos enmarcados en unas profundas arrugas circulares, le conferirían la apariencia de eremita que necesitaban los tiempos modernos [...]; convertido en una mezcla de Sócrates y Confucio, Einstein los atendía [a los periodistas] con esa complacencia con la que se recibe



logra –y originalmente tampoco pretendía- llenar de significado todas las instancias de la vida. “La ciencia es un poco como la religión” (p. 239), le dice Planck a Bacon; su cultivo es también una cuestión de fe:

[L]a ciencia también exige un espíritu creyente. Cualquiera que haya trabajado con seriedad en un trabajo científico sabe que a la entrada del templo de la ciencia está escrito sobre la puerta: *Necesitas tener fe*. [...]. Aquel que maneja una serie de resultados obtenidos de un proceso experimental, debe representar imaginariamente la ley que está buscando. Después, debe encarnarla en una hipótesis mental.

[...]

-¿Quiere decir que las hipótesis son una especie de acto de fe?

-Exacto [...]. La capacidad de razonar por sí misma no le va a ayudar a nadie a seguir adelante, pues *del caos no puede surgir el orden a menos que intervenga la cualidad creadora de la mente*, la cual es capaz de construir el orden por un procedimiento sistemático de eliminación y selección. (p. 239-240; el subrayado es nuestro)

Con este razonamiento, Planck establece una relación parecida a la que Lyotard comentaba acerca del ‘saber científico’ y el ‘saber narrativo’. Aunque el primero califica al segundo de salvaje, primitivo o ignorante, acude a él para articular y legitimar su propia veracidad. El ‘saber científico’ apela al ‘saber narrativo’ para ‘saber’ y ‘hacer saber’ lo que considera el verdadero saber. En este caso, el planteamiento de una hipótesis parte de una cualidad creadora de la mente, de un acto de fe. Además, en sintonía con el diagnóstico de Habermas, el científico en la novela también considera que la ciencia resulta insuficiente: “La ciencia es incapaz de resolver por sí sola el misterio último de la naturaleza. Y ello se debe a que nosotros mismos formamos parte de esa naturaleza, y por tanto del misterio que estamos intentando resolver” (p. 240). El conocimiento sólo es posible si se cubren las tres esferas racionales, porque la ciencia es incapaz de resolver por sí solo su misterio último: “también la música y el arte son, en cierta medida, intentos de comprender o al menos de expresar ese misterio”, advierte Planck (p. 240). No obstante, mantiene

---

la tímida ignorancia de los pupilos. Pronto, las anécdotas que circulaban sobre sus conferencias de prensa comenzaron a difundirse de un extremo a otro del país, como si cada una de sus insólitas respuestas fuese un *koan zen*, un cuenco sufí o un aforismo talmúdico” (p. 73). Y Gödel parece un sacerdote: “Al verlo entrar le pareció que el profesor, que no tenía más que treinta y seis años –tres menos que Von Neumann-, era más parecido a un sacerdote o un rabino que a un matemático” (p. 114).

“su fe” en las posibilidades de la ciencia y el progreso, su fe en la razón para superar los irracionalismos y estar en armonía con la naturaleza y la vida.

En mi opinión, cuanto más progresamos en estos campos, tanto más nos ponemos en armonía con la naturaleza. Y éste es uno de los grandes servicios que la ciencia nos presta.

[...]

Una y otra vez nos enfrentamos a lo irracional. De otra forma no podríamos tener fe. Y, si no tuviéramos fe, la vida se convertiría en una carga insoportable. No *tendríamos música, ni arte, ni capacidad de asombro*. Y tampoco tendríamos ciencia: no sólo porque perdería así su principal atractivo para quienes la cultivamos (es decir, la *búsqueda de lo incognoscible*), sino también porque habría perdido su piedra angular: la percepción de la vida como una realidad externa por medio de la conciencia. (p. 240-241; el subrayado es nuestro)

Como vimos en el capítulo I, partiendo de que toda realidad es cognoscible y calculable a través de la ‘ciencia’ y, por lo tanto, susceptible a la dominación, el ‘racionalismo’ fue imponiendo, según el análisis de Weber, las reglas del cálculo y la previsibilidad en todas las instancias. Así, la ciencia y la técnica no sólo se erigen como los instrumentos o los medios para alcanzar un fin, sino que se plantean como un sistema omnicomprendivo de pensamiento, que impregna de su lógica racional todas las esferas de la vida. Tal valoración de la ciencia como la forma de conocimiento por excelencia puede observarse a lo largo de toda la novela, como uno de los principios básicos de todos los científicos ficcionalizados; y se refleja muy bien en el episodio de Von Neumann, cuando aplica su teoría de los juegos, no sólo a la economía, sino a la guerra y hasta al amor: “No, Bacon, lo verdaderamente interesante de los juegos es que reproducen el comportamiento de los hombres... Y funcionan, sobre todo, para aclarar la naturaleza de tres cuestiones muy parecidas: la economía, la guerra y el amor” (p. 93). La ciencia se piensa entonces también como el tribunal para tomar todo tipo de decisiones, incluso éticas.

En el análisis de Von Neumann de si Estados Unidos debía entrar a la guerra, por ejemplo, el mejor escenario era, según su teoría de los juegos, atacar primero. Se soslaya, incluso, el principio de salvar la mayor cantidad de vidas, que respondería a una ética utilitarista, en función de la estrategia de poder -“el resultado, así, al menos

depende de nosotros” (p. 72). Pero cuando Japón elige la mejor estrategia posible: el ataque sorpresa sobre Peal Harbor, “la reacción no pudo ser más violenta. Todos los sectores de la sociedad norteamericana se mostraron indignados por semejante *inmoralidad*” (p. 73; el subrayado es nuestro). Los extremos de tal posición omnicomprendiva de pensamiento quedarían mejor retratados en la propia ficcionalización del campo de la física, especialmente en la carrera por la bomba atómica, como analizaremos a continuación.

### **2.3.2. De la razón emancipadora a la ciencia todopoderosa**

Muchas veces se ha identificado el despliegue de la ciencia moderna con la Modernidad. Y aunque, como decíamos al principio, sería un error equiparar Modernidad con la razón científica o científicismo, y el positivismo como corriente filosófica propiamente dicha ha declinado, es claro que el desarrollo de la ciencia y la técnica han marcado sustancialmente las últimas facetas de modernización en Occidente. Las reflexiones sobre la preeminencia de la ciencia y la técnica constituyen, de hecho, uno de los ejes fundamentales del debate sobre la crisis de la Modernidad. Y es a esto que Volpi apela, al ubicar su ficción en el campo de la ciencia, en ese particular momento histórico del desarrollo de una “nueva física”, pero también de la bomba atómica, la Shoah y el terror estalinista.

Retomando el diagnóstico weberiano que analizábamos en el primer capítulo, la otrora razón emancipadora se tradujo progresivamente, en buena parte de Occidente, en una razón casi netamente científica, erigiéndose prácticamente como única forma de representación racional y apuntalándose en la técnica como brazo ejecutor. Según las tendencias más positivistas, de la ‘ciencia’ como actividad del conocimiento del mundo se desprende la ‘técnica’ como actividad transformadora, haciendo que la naturaleza de esa transformación también sea producto del propio ‘conocimiento’. Según el análisis de Weber, este tipo de racionalidad, unilateral, objetivista y tecnificadora, tiende a llevar a cabo sólo lo que ella misma considera ‘eficiente’. Así, ‘eficiente’ comenzó a equivaler a lo ‘bueno’, mientras que las nociones de belleza, justicia, libertad e igualdad -antes inherentes a la razón- perdieron su vínculo espiritual, transformándose en meros envoltorios formales, pero sin ninguna instancia ‘racional’ que las autorice o les otorgue valor.

Aunque advertíamos que ni el científicismo ni el positivismo pueden identificarse directamente con la Modernidad, es importante notar las implicaciones éticas de este pensamiento omnicomprensivo que fue desarrollándose en Occidente, y que Volpi retrata en su novela. El científicismo propiamente dicho suponía que cada parcela del mundo –material o espiritual- era cognoscible a través de la ciencia y, por tanto, también era transformable en función de los objetivos que propusiera el

hombre. Desde esta perspectiva, también los valores e ideales de la sociedad y el individuo debían depender del conocimiento y la ciencia; el ‘bien’ debía derivar de la ‘verdad’, entendida como conocimiento científico. El peligro es que esa identificación de ‘bien’ con ‘verdad científica’, puede conllevar una intolerancia por lo diferente, como advertía Todorov. La ‘universalidad’ de la vertiente humanista –que postulaba que todos los seres humanos tenían los mismos derechos, aunque sus modos de vida fueran distintos- pasa a entenderse como ‘universalidad de la razón’: las verdades halladas por la ciencia convienen y son aplicables a todos. Según alertaba Todorov, el cientificismo se convierte en ese sentido en un ingrediente fundamental del totalitarismo, al imponer una única verdad, también en lo moral:

Que los ideales de la sociedad o del individuo sean producidos por la ciencia, como los demás conocimientos, acarrea a su vez una consecuencia importante. Si los fines postreros fueran sólo efecto de la voluntad, todos deberían admitir que su elección podría no coincidir con la del vecino; así pues, habría que practicar cierta tolerancia, buscar compromisos y acomodos. *Podrían coexistir varias concepciones del bien.* Pero no ocurre así con los resultados de la ciencia. Aquí lo falso es implacablemente apartado y nadie piensa en pedir algo más de tolerancia para las hipótesis rechazadas. Como no hay lugar para varias concepciones de lo cierto, apelar al pluralismo no es procedente: *sólo los errores son múltiples; la verdad, por su parte, es una. Si el ideal es el producto de una demostración y no de una opinión, hay que aceptarlo sin protestar.* (Todorov, 2002: 33; el subrayado es nuestro)

Los peligros de la tentación científicista y los efectos de la ‘jaula de hierro’ de racionalidad burocrática que denunciaba Weber, pueden verse retratados en la novela de Volpi, no sólo por la referencia a los campos de concentración –muestra tanto del pensamiento moral totalitario del que hablábamos arriba, como de la plataforma de exterminio más “racional” y “eficiente” lograda por la ciencia y la razón instrumental<sup>163</sup>-, sino también por la carrera de la bomba atómica, la propia figura de

---

<sup>163</sup> Según el análisis de Hannah Arendt, los campos de exterminio funcionaron como una verdadera institución totalitaria. Fueron un símbolo de las capacidades del régimen totalitario al buscar la eliminación de la identidad de los individuos y la eliminación de sus capacidades no sólo de pensamiento, sino también sensitivas, a través de dos mecanismos que confluían en la desaparición de la persona jurídico-moral y la física. Eran plataformas destinadas a eliminar, bajo condiciones científicamente controladas, la identidad de los individuos, deshumanizándolos y cosificándolos: “Los campos son concebidos no sólo para exterminar a las personas y degradar a los seres humanos, sino también para servir a los fantásticos experimentos de eliminar, bajo condiciones científicamente

Klingsor -la encarnación de un científico de primer nivel a las órdenes del régimen nazi- y Francis P. Bacon -un científico con grado de teniente, que disfruta de las bondades de la relación entre el saber y el poder, como desarrollaremos a continuación.

Cuando a finales de la Segunda Guerra Mundial, Horkheimer y Adorno emprendieron su crítica radical a la razón ilustrada, viendo que la humanidad se hundía “en un nuevo género de barbarie”, llegaron a la conclusión de que la enfermedad de la razón residía en el germen de dominación implícito, en ese afán del hombre por dominar la naturaleza y, por tanto, también al hombre. Según su diagnóstico, la Ilustración toma connotaciones reificadoras, cuando entroniza el saber de la ciencia, ya no en la búsqueda de la felicidad del conocimiento, sino de la explotación y el dominio para la operación eficaz. Desde su perspectiva, las ideas del Proyecto Moderno de desencantamiento y liberación del hombre, en realidad llevaban implícito el objetivo de someter al mundo bajo su control y dominio. Lo que se escondía tras la razón ilustrada y la pretensión de universalidad de la Modernidad era la ‘voluntad de poder’.

En la novela de Volpi queda ilustrada esta sed de dominación en numerosos personajes y episodios. Klingsor es precisamente la representación de la ciencia todopoderosa, de la ciencia con ansias de dominio y, al menos teóricamente, una participación clara en el desarrollo de un poder totalitario. Pero la novela presenta la problemática en diversos niveles. Y quizá lo más interesante está en figuras que pueden ejercer esta ansia de dominio de manera menos obvia, más ‘institucionalizada’ o, en términos de Hannah Arendt, más ‘banal’, como desarrollaremos en breve. Así está, por ejemplo, Francis P. Bacon, quien se hace científico precisamente porque relaciona conocimiento con control, interpreta que la ciencia le permitirá conocer las leyes que rigen el mundo y con ello podrá lograr algún dominio sobre las personas:

Como sir Francis [Bacon], Frank se había acercado al conocimiento por varios motivos –curiosidad, búsqueda de certezas, cierto talento innato-, pero reconocía que, en el fondo, el de mayor peso había sido el mismo de su ancestro: el rencor. Para él,

---

controladas, a la misma espontaneidad como expresión del comportamiento humano y de transformar a la personalidad humana en una simple cosa, algo que ni siquiera son animales” (Arendt, 1974: 533).

la convivencia con los *datos exactos de las matemáticas era el único modo de enfrentarse a un universo desordenado*, cuyo destino no dependía de él.

[...]

Aunque no todo lo que ocurría podía ser explicado por la razón, al menos *la ciencia le aseguraba un camino recto hacia el conocimiento*. Lo más importante era que, al averiguar qué leyes regían el mundo, *podría llegar a tener algún control sobre los demás*. (p. 57; el subrayado es nuestro)

Bacon se hizo científico, no sólo para conocer las reglas de la naturaleza, sino porque con ese conocimiento “podría llegar a tener algún control sobre los demás”. Y de hecho lo tuvo. Aunque a lo largo de la novela demuestra ser un pusilánime, debido a sus conocimientos científicos es el encargado de investigar quién es Klingsor. Y aunque en su búsqueda detectivesca fue incapaz de arrojar resultados contundentes, su posición de burócrata y científico de las fuerzas aliadas le permitió decidir arbitrariamente y asentar cuál era la verdad, como parte de los “ganadores”, como ahondaremos en breve.

La novela parte, en ese sentido, con una claridad lineal y newtoniana de verdad y, consecuentemente, de bien y mal. Hitler encarna el mal. En esas primeras páginas, se lo muestra como una figura monstruosa que disfruta con la tortura y la humillación de quienes conspiraron contra él, recalcando su imagen diabólica. El Führer es un monstruo de “dientes cariados”, que tiene “un pobre remedo de orgasmo, el único que conoce” (p.12), y pronuncia palabras “ácidas y envejecidas, [que] provocan que el mundo regrese, por un instante a la fría edad de las tinieblas” (p. 11). Es decir, su verbo no crea el mundo, sino que lo deshace. Sus botas “mancillaron los jardines de la capital francesa” (p. 13) y, como el diablo, también quiere almas: “Hitler prohibió que recibieses consuelo espiritual: no sólo quería condenar sus cuerpos, sino también sus almas (p. 15). Volpi utiliza incluso referencias escatológicas -“Por todas aquellas superficies se había deslizado, sin duda, la resinosa piel de Hitler” o “por ese mismo hueco habrían resbalado sus excrementos” (p. 35)- para identificar el mal con el monstruo, con la irracionalidad que se desenvuelve en las tinieblas. Cuando Bacon llega a Núremberg, presenta la misma visión reduccionista y maniquea del mal ligado a lo monstruoso y lo diabólico. Asume la ciudad como un lugar sin arte, ni iglesias –nótese nuevamente la ruptura de

las tres esferas de la razón: ciencia, moralidad y arte-, sólo como las ruinas de un santuario nazi.

[L]as piedras que se amontonaban donde antes hubo iglesias, palacios y estatuas le parecían simples estorbos en su marcha, desgracias merecidas cuya pérdida no valía la pena lamentar. En ningún momento se le ocurrió que, no muy lejos de ahí, *había estado el museo más importante de Alemania* o que, en una pequeña casa, ahora reducida a cenizas, había vivido el pintor y grabador Albrecht Dürer.

[...]

Para él, Núremberg no era más que otro de los odiosos santuarios nazis en los que miles de jóvenes, orgullosos con sus camisas pardas, sus estandartes rematados con águilas y sus enormes antorchas, habían vitoreado a Hitler al tiempo que adoraban las esvásticas que, semejantes a arañas prehistóricas encaramadas en sus huevecillos, se deslizaban por los listones rojos que colgaban de los edificios públicos de Alemania. (p. 31; el subrayado es nuestro)

Para Bacon el mal estaba del lado de los enemigos, de Hitler. Fue a Núremberg a enfrentar el mal. Inició su búsqueda detectivesca pretendiendo hacer el bien y la justicia<sup>164</sup>, pretendiendo “arrojar luz” sobre esas tinieblas a través de la verdad<sup>165</sup>. “No trato de perjudicar a nadie. Yo sólo deseo contribuir a hacer que la verdad salga a la luz. Sólo busco la verdad” (p. 205). Por ello invitaba a Links a colaborar con él:

---

<sup>164</sup> Bacon le da a su investigación un peso de misión divina, según Links: “Enfebrecido, el teniente Francis P. Bacon se lanzaba a perseguir a alguien, furioso y obcecado, como si se tratase de una misión divina, de un encargo fatídico, cuando –vaya torpeza, vaya ingenuidad- ni siquiera tenía una idea clara de la razón para buscarlo. ¿Qué había hecho? ¿Qué lo hacía tan codiciable? ¿Por qué debía ser castigado? ¿Cuál era su culpa?” (p. 223).

<sup>165</sup> Cuando Gunther Sadel, un miembro del servicio de contrainteligencia le informa a Bacon del suicidio de Göring, antes de que pudiera ser condenado y ejecutado, Bacon se queja: “Cientos de personas trabajaron durante meses para ahorcarlo y en el último instante logra escapar... ¿También fue un accidente el suicidio de Hitler en Berlín? ¿Y la «solución final»? ¿No llegas a sentir que todo esto ha sido inútil? ¿Qué luchamos contra una maldad que nos rebasa...?”. Sadel le responde: “Los juicios han servido para mostrar la verdad, teniente. Para enseñarle al mundo la verdad sobre el Tercer Reich y para que nadie pueda compadecerse de sus atrocidades” (p. 39-40).



Le ofrezco la posibilidad de hacer lo correcto. De actuar. La guerra ha terminado, pero ello no quiere decir que todos los crímenes deben quedar impunes, en el olvido. No el crimen que los nazis cometieron contra la humanidad. No el crimen que cometieron contra científicos como usted. (p. 206)

Los males, los criminales estaban de aquel lado:

En la mente de Bacon, los millones de judíos muertos en Auschwitz, Dachau y otros campos de concentración [...] eran auténticas razones por las cuales llorar y avergonzarse y no por el justo castigo inflingido a uno de los bastiones del Tercer Reich. (p. 31)

Es este ‘concepto’ de mal el que Bacon se repite a sí mismo desde el inicio; por eso no logra comprender como seres racionales, como científicos brillantes, podían haber colaborado con Hitler. Así lo expresa cuando fue a capturar a Heisenberg como parte de la misión Alsos:

En realidad no lo comprendía [a Heisenberg]. Podía entender que un hombre fuese nacionalista, que amase a su patria, que se sintiera íntimamente ligado a ella y que, por tanto, rehusase abandonarla incluso en las peores circunstancias, pero no podía aceptar que alguien trabajase, sin oponerse, para *un gobierno de criminales*, que alguien *pusiese su ciencia y su sabiduría al servicio del mal –sí, se repitió: del mal- y que ni siquiera se plantease dudas sobre la moralidad de sus actos*. Aunque lo admiraba, sentía repulsión por la obtusa tranquilidad con la cual Heisenberg había callado frente a Hitler. (p. 186; el subrayado es nuestro)

Pero en el fondo, Bacon también dejaba ver en sus palabras y su actuar el lado monstruoso de control y dominio sobre el otro, que mencionábamos previamente:

Había aceptado esta misión, abandonando su trabajo científico en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, como una forma de *canalizar sus deseos de venganza* y de probarse a sí mismo que ya era otro. Estaba decidido a demostrar que *pertenecía al bando victorioso*, sin permitirse una pizca de compasión hacia los derrotados. (p. 32; el subrayado es nuestro)

Y a medida que avanza la novela, y la relatividad e incertidumbre van incidiendo en la trama, los propios conceptos de bien y mal se van matizando e intercambiando. Por un lado Bacon deja de cuestionar a priori a los científicos del otro bando:

Bacon tenía sentimientos encontrados: siempre se imaginó como un investigador, pero el trabajo que ahora desarrollaba lo había convertido más en un espía que en un científico; en vez de buscar resultados teóricos, perseguía a sus colegas, los cuales no dejaban de ser científicos por el hecho de haber combatido en el bando contrario. (p. 187)

Por otro lado, la novela relata episodios menos maniqueos, como la política de desnazificación de los aliados, que podría asemejarse a algunas de las acciones iniciales del régimen nazi contra los judíos:

Todos los ciudadanos alemanes fuimos obligados a llenar formularios en los cuales se nos preguntaba, una y otra vez, sobre nuestra pertenencia a asociaciones o grupos ligados de cualquier modo, al Partido Nazi [...]. Si uno era hallado culpable de haber estado inscrito en el Partido o en alguna organización afín, se le impedía dedicarse a cualquier actividad relacionada con el servicio civil. (p. 199)

En la figura de Heisenberg y la carrera por la bomba atómica es donde la crítica se hace más contundente, en una problematización que no sólo alude a la razón instrumental y a los peligros de la relación entre saber y poder de Foucault, previamente comentados, sino también al concepto de ‘banalidad del mal’ de Hannah Arendt, desarrollado a partir del juicio contra el teniente coronel de las SS Adolf Eichmann, en Jerusalén en 1961. Acusado por su contribución a la “solución final del problema judío” como responsable del transporte de los deportados a los campos de exterminio, Eichmann había sido examinado por varios psiquiatras y psicólogos del Estado de Israel, quienes testificaron se trataba de un hombre “normal”, es decir, que no tenía que ser ingresado en un sanatorio psiquiátrico y podía ser juzgado. Pero para Arendt fue este carácter de “normalidad” lo que le causó mayor preocupación, pues significaba que Eichmann, como muchos de los que participaron en el Holocausto, no habían sido personas perversas o monstruos que encarnaban el mal –como se planteó muchas veces en el juicio–, sino personas “espantosamente normales”; y ese carácter de normalidad resultaba “más terrorífico” que todas las atrocidades cometidas juntas.

Según el estudio del ‘mal’ realizado por Arendt, a partir de este juicio y del análisis de las declaraciones y actitudes de Eichmann, no se requeriría ser un monstruo o un loco para hacer el mal. Un ser humano normal, ejecutando las tareas que le han encomendado de manera ‘eficiente’, pero irreflexivamente como

Eichmann, puede llegar incluso a ejecutar crímenes de lesa humanidad, sin cuestionamiento moral alguno. Decía Hannah Arendt que lo “más grave en el caso de Eichmann es que hubo muchos hombres como él, y que estos hombres no fueron pervertidos ni sádicos, sino que fueron, y siguen siendo, terrible y terroríficamente normales” (2003: 165).

En la ‘normalidad’ de Eichmann reside el mayor signo de alerta, y la mayor crítica al proceso ‘racionalización’ y ‘burocratización’<sup>166</sup> de nuestras sociedades, al quedar demostrado que tales procesos pueden llegar, incluso, a convertir a sujetos pensantes en funcionarios irreflexivos capaces de cualquier crimen, como sucedió en los sistemas totalitarios. “Los funcionarios nazis de los campos de exterminio no habrían sido, pues, demonios sino burócratas, simples funcionarios de la inmensa máquina de muerte”, interpreta Fernández Buey del análisis de Arendt (2003: 271).

La estructura burocrática como un mecanismo para deshumanizar al individuo fue estudiada por la teórica política como característica específica de los totalitarismos, en la Alemania nazi y el régimen estalinista. “El totalitarismo busca no la dominación despótica sobre los hombres, sino un sistema en el que los hombres sean superfluos [...] un mundo de reflejos condicionados”, decía Arendt (1974: 554); es decir un sistema tan burocratizado y deshumanizador que haga a los hombres incapaces de desobedecer, ni de distinguir el bien y el mal. Pero tal burocratización deshumanizadora no es exclusiva de totalitarismos, sino que, tal y como advertía Arendt, es parte de la naturaleza de toda burocracia. Lo más grave es que posibilitó la aparición de un “nuevo tipo de delincuente” que “comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad” (Arendt, 2003: 165).

---

<sup>166</sup> Según el análisis de Arendt, los crímenes contra la humanidad del régimen nazi fueron el resultado del proceso de transformación de seres humanos en funcionarios. El caso extremo fue el de los oficiales de las SS, pero, según Arendt, el proceso deshumanizador se da en todo régimen burocrático: “Desde luego, para las ciencias políticas y sociales tiene gran importancia el hecho de que sea esencial en todo gobierno totalitario, y quizá propio de la naturaleza de toda burocracia, transformar a los hombres en funcionarios y simples ruedecillas de la maquinaria administrativa, y, en consecuencia, deshumanizarles. Y se puede discutir larga y provechosamente sobre el imperio de Nadie, que es lo que realmente representa la forma de administración política conocida con el nombre de burocracia” (Arendt, 2003: 172).

### 2.3.3. Del poder del saber y la banalidad del mal

Bien decíamos antes que con el desarrollo de la ‘razón instrumental’ se fue dando un proceso progresivo de racionalización y, consecuentemente, de burocratización de todas las esferas de la vida. Como advertía Weber, se fue creando una ‘jaula de hierro’ de racionalidad burocrática, que desembocó en el aprisionamiento progresivo del hombre y la deshumanización del sistema. Los imperativos éticos fueron desplazándose por la exigencia de una valoración objetiva de la relación entre esfuerzo y recompensa, lo que luego se entendería en términos de efectividad y productividad. Lyotard consideraba, en ese sentido, que una vez que los viejos criterios de legitimación caducaron, las preguntas por ‘lo justo’ y ‘lo verdadero’ habían devenido en un criterio ‘performativo’; mientras que Bell hablaba de la preponderancia de un orden ‘utilitario’ y de un orden ‘hedonista’, que promovían un individualismo ‘competitivo’ y ‘hedonista’. Algo equiparable es lo que deja ver Volpi al ficcionalizar los programas científicos nucleares. Aunque la ilustración de la racionalidad con arreglo a fines puede apreciarse en toda la carrera por la bomba atómica, Volpi plantea la reflexión especialmente en dos segmentos.

El primer episodio ilustrativo se da cuando Bacon revisa las grabaciones de los Expedientes de Farm Hall, cuando los científicos alemanes se enteraron de que la bomba había sido lanzada por los aliados, y su preocupación no era por las consecuencias éticas o las muertes causadas, sino por su fracaso como científicos:

HAHN: Si los norteamericanos tienen una bomba de uranio, todos ustedes son científicos de segunda categoría.

[...]

WIRTZ: [...] ¿Por qué nosotros no lo logramos? Ésa es la única cuestión importante. (p. 190)

En segunda instancia, Volpi retrata y hasta reflexiona directamente acerca de esta racionalidad instrumental y el pensamiento científicista en la entrevista con Schrödinger, cuando el científico adjudica a la “vanidad”, la participación en el programa nuclear de Heisenberg y los demás científicos alemanes:

Cualquier físico habría estado encantado de demostrar que sus teorías podían tener consecuencias prácticas. Los científicos, y en especial los científicos teóricos, queridos amigos, somos perversos por naturaleza: nos pasamos la vida meditando y haciendo cálculos, de modo que una aplicación directa de nuestras teorías nos fascina. (p. 352)

No importaba entonces *el fin*, sino *probar la efectividad del medio*, probar que se tenía razón, más allá de cualquier consideración ética o religiosa:

Los físicos tenían su guerra particular, ajena a la de los ejércitos. Cada cual quería ser el primero en producir una bomba atómica: lograrlo implicaba la inmediata derrota del otro bando. *Las consecuencias de la explosión eran lo de menos*: lo importante era dejar a los otros en ridículo. (p. 353; el subrayado es nuestro)

La ‘universalidad de la razón’, privaba sobre la universalidad de vertiente humanista, que promulgaba la igualdad de derechos de los seres humanos en el Proyecto Ilustrado. Tal como evidenciaba Irene, a estos científicos “no les importaban las vidas que iban a perderse con tal de ganar su guerra científica, con tal de demostrar que eran mejores que sus rivales” (p. 353). Su preocupación preponderante giraba entorno a cumplir con la ciencia, sin importar las consecuencias éticas u otras consideraciones extracientíficas. Explicaba Schrödinger:

Dado que el universo es relativista (no en el sentido de Einstein sino en el de Protágoras) e indeterminado, un físico debe mantenerse alejado de él. Uno se limita a llevar a cabo su trabajo, lejos de cualquier consideración extracientífica, y con eso basta para tener la conciencia tranquila. (p. 352)

Nótese aquí, además, las coincidencias con el discurso de Adolf Eichmann que analizaba Arendt, en cuanto a que sólo cumplían con el trabajo que les fue encomendado. Como ya lo había apuntado en su análisis de *Los orígenes del totalitarismo*, el hombre promedio puede ser capaz de cometer los peores crímenes, si se los presenta como “trabajo rutinario”. Explicaba Arendt:

para las implacables máquinas de dominación y exterminio, las masas de filisteos coordinados proporcionaron un material mucho mejor y fueron capaces de crímenes aún mayores que los de los llamados criminales profesionales, a condición tan sólo de que tales crímenes estuviesen bien organizados y asumieran la apariencia de un trabajo rutinario. (Arendt, 1974: 420)

En el caso de Eichmann, según el análisis de la teórica política, no se trataba de un ser esencialmente malvado. De hecho, en su vida nunca había mostrado tendencias antisemitas, ni rasgos de una persona con carácter retorcido o mentalmente enferma. En todos sus actos como teniente de las SS, responsable directo del transporte de deportados a los campos de concentración, actuaba por el simple deseo de ascender en su carrera profesional. Era un funcionario que cumplía órdenes de sus superiores, en un sistema altamente burocratizado y deshumanizado<sup>167</sup>, diseñado, como ya dijimos, para convertir a los hombres en superfluos, sin la capacidad de reflexionar sobre las consecuencias de sus actos<sup>168</sup>. Lo importante era cumplir las órdenes, realizando todo con celo y eficacia. Así lo expresaba Arendt:

Eichmann no era un Yago ni era un Macbeth, y nada pudo estar más lejos de sus intenciones que «resultar un villano», al decir de Ricardo III. Eichmann carecía de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. Y, en sí misma, tal diligencia no era criminal; Eichmann hubiera sido absolutamente incapaz de asesinar a su superior para heredar el cargo. Para

---

<sup>167</sup> Fernández Buey resalta del análisis de los totalitarismos de Arendt el desarrollo, dentro del régimen nazi, de una plataforma organizacional que permite cimentar estructuralmente el terror: “La convicción himmleriana de partida, según la cual ‘todo es posible’ y siempre puede irse más allá, se concreta en una organización social en la que caudillo, élites, afiliados al partido y simpatizantes se van superponiendo como en capas concéntricas con una jerarquía fluctuante y en la que el terror se hace estructural, permanente e indiscriminado” (2003: 266). Años después, Arendt precisó su concepto de totalitarismo comparando el sistema totalitario con la estructura de una cebolla: “La estructura de la cebolla totalitaria permite que el sistema, por su organización, se encuentre a prueba del choque con que lo amenaza la factualidad del mundo real, es decir, a resguardo de este choque”, explica Fernández Buey (2003: 267).

<sup>168</sup> Según el análisis de Arendt, para convertir a los hombres en superfluos, el régimen nazi desarrolló un proceso progresivo de desmantelamiento de la personalidad y de la espontaneidad del individuo, lo que evitó que tanto víctimas como victimarios protestasen sobre lo que estaba sucediendo. Del lado de las víctimas tal proceso pasa por: a) el arresto arbitrario, con el que se destruye a la persona jurídica, al no haber relación entre el arresto y las acciones u opiniones de la persona; b) la desintegración de la personalidad moral, mediante la separación del resto del mundo en los campos de concentración, convirtiendo su presidio en algo sin sentido y vacío; c) la destrucción de la individualidad, mediante la institucionalización de la tortura. Pero también se da un proceso equivalente del lado de los victimarios. Así Arendt afirma que Eichmann había superado “la necesidad de sentir”, la natural empatía, porque a medida que pasaba el tiempo y obedecía las leyes dictadas por Hitler, se fue aniquilando la espontaneidad provocando la consecuente irreflexión o “ausencia de pensamiento” – característica del totalitarismo. En el juicio, Eichmann había declarado haber leído y seguido la *Crítica de la razón práctica* de Kant, pero acosado por el juez, admitió que “a partir del momento en que aceptó llevar a cabo la solución final, dejó de vivir según los preceptos de Kant porque ya ‘no era dueño de sus actos’” Fernández Buey (2003: 271-272). Para Arendt lo que hizo Eichmann no fue “simplemente abandonar la fórmula kantiana del imperativo categórico sino deformarla, para acabar convirtiéndola en esta otra: ‘Obra como si el principio de tus actos fuera el mismo que el de los legisladores o el de las leyes de tu país’ [...]”. Se pasa así de la razón práctica kantiana a la exaltación de la voluntad del fñhrer” (Fernández Buey, 2003: 272).

expresarlo en palabras llanas, podemos decir que Eichmann, sencillamente, no supo jamás lo que se hacía. (Arendt, 2003: 172)

Según su análisis, fue la “falta de imaginación”, la irreflexión, su banalidad, lo que hizo a Eichmann convertirse en uno de los criminales más grandes de la historia. En la figura de Heisenberg, Volpi, a través de la reflexión de Links, plantea más claramente el concepto de ‘banalidad del mal’:

Entonces, ¿por qué lo hizo? Esta respuesta, como podrá imaginarse, no eran tan sencilla. Yo, en mi condición de víctima, no tuve que quebrarme demasiado la cabeza para encontrar una explicación convincente –mi sufrimiento en la cárcel era prueba suficiente de mi arrepentimiento-, pero otros, como Heisenberg, se esforzaron en hallar alguna justificación más elaborada. «Me fue indicado que debía trabajar», repitió él una y otra vez a cuando le pidieron cuentas de sus actos al término de la guerra y aun mucho después. «El *slogan* oficial del gobierno era: *Debemos servirnos de la física para la guerra*. Nosotros lo arruinamos transformándolo en el nuestro: *¡Debemos servirnos de la guerra para la física!*».

¿Cuántas palabras, cuántas frases afortunadas como ésta podían inventarse para quitarnos la enorme responsabilidad que sobrellevábamos? Lo cierto era que su único mérito, su única verdadera exculpación, era su *fracaso*. A fin de cuentas, al final de la guerra el equipo dirigido por Heisenberg ni siquiera había logrado producir una reacción en cadena o crear un verdadero reactor. (p. 374-375)

Al igual que Eichmann, Heisenberg y el resto de los físicos apelan a los eslóganes nazis para justificarse y no reflexionar sobre sus propias responsabilidades. Según el análisis de Arendt, en un sistema como el desarrollado por el régimen nazi, con una magnífica plataforma de propaganda y adoctrinamiento,

Lo que se grababa en las mentes de aquellos hombres [los oficiales de la SS] que se habían convertido en asesinos era la simple idea de estar dedicados a una tarea histórica, grandiosa, única («una gran misión que se realiza una sola vez en dos mil años»), que, en consecuencia, constituía una pesada carga. (Arendt, 2003: 66)

Los científicos ficcionalizados por Volpi también tenían que “sacrificarse” y admitir esa “pesada carga” en función de su misión histórica. Y aunque su única exculpación estaba en su fracaso, al final de la guerra el peso en su conciencia era, paradójicamente, por no haber sido efectivos, por no haber logrado la misión con “la

mayor diligencia y meticulosidad”, si recordamos las palabras de Eichmann<sup>169</sup>. “Para alguien que piensa así, el hongo radioactivo de una explosión atómica [o las chimeneas de un campo de concentración] no es más que una prueba de que se ha tenido razón” (p. 353; el paréntesis es nuestro), de que se ha cumplido el trabajo diligentemente.

Más allá de que en la búsqueda detectivesca no se comprobara su culpabilidad como Klingsor, la figura de Heisenberg encarna en la ficción esta visión del científico soberbio –le gusta tener el “monopolio de la verdad”–, que apela al conocimiento como un ejercicio de dominio, en un sentido parecido al deseo de control de Bacon, sólo que con más marcadas tendencias científicas e, incluso, totalitarias, como analizaremos en breve. Cabe acotar, no obstante, no eran exclusivas del bando alemán:

Heisenberg estaba obsesionado por la incertidumbre... Era perfectamente consciente de sus habilidades especiales, quizás *demasiado* consciente, y por ello experimentaba una dolorosa angustia por el futuro... Su deseo de desarrollar la mecánica cuántica y de tener el monopolio de la verdad, frente a teorías como la mía, me parece un intento de un hombre desesperado por hallarle sentido al mundo. (p. 350)

Heisenberg creyó hallar una excusa más inteligente [para haber participado en el programa nuclear]: quería servirse de la guerra para desarrollar su propia investigación científica. Desde el inicio, *sabía* que la construcción de una bomba atómica estaba fuera de sus manos, al menos durante el transcurso de la guerra... Lo único que pretendía era realizar su trabajo, pero jamás pensó en entregarles un arma de destrucción masiva a los nazis... El problema de la de la fisión [...] era para él un tema de estudio, un desafío científico y técnico [...]. Claro que quería estar a la altura de los aliados (¿por qué no les pregunta a ellos cuál fue la sensación al enterarse de los millones de muertos que produjo su labor), eso no es un pecado, más bien se puede hablar de una competencia legítima. (p. 375)

---

<sup>169</sup> Al analizar los cargos de conciencia que pudiera tener Eichmann, Arendt indicaba que el teniente coronel nunca concibió que hubiera hecho algo inmoral: “En cuanto a los motivos innobles, Eichmann tenía la plena certeza de que él no era lo que se llama un *innerer Schweinehund*, es decir, un canalla en lo más profundo de su corazón; y en cuanto al problema de conciencia, Eichmann recordaba perfectamente que hubiera llevado un peso en ella en el caso de que *no hubiese cumplido las órdenes recibidas, las órdenes de enviar a la muerte a millones de hombres, mujeres y niños, con la mayor diligencia y meticulosidad*” (Arendt, 2003: 20; el subrayado es nuestro).



Dejando ver ese individualismo competitivo del que hablaba Bell, Heisenberg defiende su participación en el programa nuclear, simplemente como el desarrollo legítimo de su trabajo. Aunque *En busca de Klingsor* se centra en las tendencias científicas y megalómanas del bando alemán, tampoco exculpa al bando aliado que, de hecho, fue el que lanzó la bomba asesinando a millones de inocentes en Hiroshima y Nagasaki, sin que hubiera juicio alguno, dado que resultó el ganador de la guerra, como también se expone en la novela. Volpi lo reitera en su artículo sobre la obra de teatro *Copenhague*, donde afirma que lo más atractivo del encuentro entre Heisenberg y Bohr es que plantea incontables dilemas morales que siguen siendo válidos en nuestros días:

La pregunta “¿Cuál es la responsabilidad moral de la ciencia?” sigue estando abierta. Pero hay más: ¿Cómo debe oponerse un individuo a la tiranía? ¿Hasta dónde es legítimo el derecho a luchar por el propio país? ¿Es peor Heisenberg por trabajar para Hitler, sin éxito, que los científicos que colaboraron en el proyecto Manhattan y que en realidad contribuyeron a la muerte de miles de personas inocentes en Hiroshima y Nagasaki? (Volpi, 2001c)

La aproximación de Heisenberg a la ciencia, como la de Bacon, recuerda también las distinciones entre el ‘intelectual universal’ y el ‘intelectual específico’ de Foucault. Con capacidades intelectuales “especiales”, Heisenberg no se presenta con un pensamiento abarcador de la sociedad en su conjunto. No busca ser “la conciencia de todos” como el otrora ‘intelectual universal’ que se oponía al poder, al despotismo y procuraba la universalidad de la justicia –Foucault lo vinculaba al intelectual de izquierdas, generalmente escritor, proveniente del jurista notable del siglo XVIII-, sino que se posiciona desde su orden de conocimiento, para trabajar, ya no sobre lo justo-y-verdadero-para-todos, sino sobre los puntos precisos de su especialidad. Según su análisis, los procesos de modernización fueron llevando a una nueva relación entre la teoría y la praxis, por lo cual la reflexión acerca de la sociedad, se fue especificando, mientras que el intelectual pasó a observar y reflexionar desde una posición circunscrita a su especialidad. Para Foucault el ‘intelectual específico’ deriva precisamente del científico experto que se desarrolló a partir de la Segunda Guerra Mundial, rearticulando la relación del saber con el poder. De hecho, según su

genealogía, el punto de inflexión y bisagra pudo estar en Openheimer. Como vimos en el primer capítulo, Foucault explicaba que

El físico atómico intervenía porque tenía una relación directa y localizada con la institución y con el saber científico; pero, dado que la amenaza atómica concernía a todo el género humano y al destino del mundo, su discurso podía ser al mismo tiempo el discurso de lo universal. (Foucault, 1999: 51)

Esta distinción foucaultiana puede aplicarse, en el entorno de la novela, a Heisenberg así como al resto de los científicos convocados a los programas atómicos. Se los buscaba en su condición de especialistas, pero en un campo con impacto y consecuencias para toda la humanidad. Tal y como afirmaba Foucault, por primera vez el científico atómico –o Klingsor- era perseguido por el poder político, no por su discurso general como ocurría con el intelectual universal, sino a causa del saber especializado que detentaba. Su saber específico en física nuclear, constituía un peligro político: podía crear y manejar un arma que permitiría ganar la guerra y tener el control. La misión Alsos se desarrolló bajo esta premisa, al igual que la búsqueda de Klingsor. En la novela se intenta identificar y capturar a Klingsor, no sólo para intentar frenar el potencial bélico de su conocimiento, sino también para prevenir el riesgo político estratégico de que ese conocimiento cayera en manos de los rusos, los enemigos ideológicos de los Estados Unidos. Volpi también ilustra la figura del ‘intelectual específico’ en Bacon, al diferenciarlo de los detectives clásicos del género policial, como vimos previamente, caracterizándolo como un científico especializado, pero un advenedizo en cuanto a la búsqueda detectivesca, un hombre racional pero de pobres conocimientos criminalísticos, históricos y psicológicos, a diferencia de Dupin o Holmes, que podían encarnar el ideal ilustrado del hombre racional.

En su crítica de la Modernidad, Michel Foucault centró su análisis en la relación del saber y el poder, en los vínculos que se establecían entre el poder, el conocimiento y el discurso, así como entre el sujeto y los ‘juegos de verdad’. Según su análisis, la relación entre poder y conocimiento está presente desde el proyecto mismo de Modernidad, ya que, según su visión, la producción de conocimiento es lo que permite al portador de dicho saber, controlar al resto de la sociedad. En la novela, Volpi también ilustra gran parte de estas reflexiones en torno al saber y el poder, siendo un episodio clave el encuentro entre Heisenberg y Bohr en Copenhagen, en el

capítulo “Niels Bohr, o de la voluntad”. Como comentamos previamente, históricamente no se sabe si Heisenberg actuaba como emisario de Hitler, intentando obtener información sobre el programa atómico aliado, o si quería proponerle a Bohr un acuerdo mutuo para retrasar o impedir la construcción de bombas atómicas. Volpi tampoco clarifica sus intenciones. No obstante, deja ver en los comentarios de Heisenberg –Bohr no le contesta- ese peso y poder político que podían tener como intelectuales específicos, así como esa ansia de dominio y voluntad de poder, que comentábamos anteriormente:

-Los físicos deberíamos ser más responsables a la hora de tomar la decisión de usar la energía atómica...

Silencio.

-Los físicos deberíamos controlar el desarrollo de la energía atómica en todo el mundo...

Silencio.

*-Los físicos contamos con un poder que nunca alcanzarán los políticos. Sólo nosotros tenemos los conocimientos necesarios para usar la energía atómica...*

Silencio.

-Los físicos, si nos lo proponemos, *podríamos llegar a controlar a los políticos*. Juntos, podríamos decidir qué hacer con la energía atómica. Sólo nosotros, los físicos... (p. 406; el subrayado es nuestro)

En esta relación entre el saber y el poder, Foucault advertía que el ‘intelectual específico’ está expuesto a algunos peligros, como perderse en luchas meramente coyunturales o sectoriales, o dejarse manipular por los partidos políticos. No obstante, reivindicaba su papel en la conformación del ‘régimen de verdad’. Recuérdese que, según su análisis, la verdad tiene que ver con el conjunto de reglas con las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso. Y en ese sentido para Foucault el problema político del intelectual, su forma de resistencia, está en saber si es posible constituir una nueva política de verdad. En la novela se muestran las posibles manipulaciones al ‘saber’ por parte del poder político en la figura de Klingsor y el resto de los científicos, aunque casi siempre el autor apela a los conocimientos históricos que tenga el lector de la época. Donde queda más claro es en la figura de Heisenberg –

respecto a la diatriba con la *Deutsche Physik*-, y en Links –encerrado por los rusos por cuarenta años en un manicomio, según esquemas parecidos a los delineados por Foucault en *Vigilar y Castigar*.

No obstante, la novela sí retrata e, incluso, coloca reflexiones explícitas respecto al rol que cumplen los científicos en la conformación de ese ‘régimen de verdad’, de esa política en la que se establece lo que debe ser aceptado como verdad y lo que debe ser descartado como falso. Así, por ejemplo, al revisar la historia de Johannes Stark, ganador del Premio Nobel de Física de 1919 y el promotor de la *Deutsche Physik*, en contra de la “física judía” de Einstein, Links le comenta a Bacon:

¿En realidad *importaba que la relatividad fuese verdadera o falsa?* Lo dudo. Había una guerra de por medio y, como en toda guerra, los enemigos estaban dispuestos a hacer hasta lo imposible para derrotar a sus adversarios.

[...]

-¿Quiere decir que la verdad y la ciencia eran lo de menos?

-Digo que, en un ambiente revuelto, *la verdad queda por detrás de muchas otras consideraciones* -corregí-. Si uno fuera capaz de fiarse de las pruebas, el asunto sería más sencillo, ¿no le parece? Hubiese bastado con comprobar, científicamente, que Einstein tenía razón y que los demás estaban equivocados, o al revés. Pero no fue así. *La ciencia había dejado de ser clara y nítida*. Unos creían una cosa y los demás, otra. Punto. Unos ofrecían sus pruebas, y los otros las descalificaban diciendo que habían sido manipuladas o que no eran concluyentes. *Todo era político, teniente*. La física apenas tenía que ver.

-Entonces, si Hitler hubiese ganado la guerra, la relatividad no existiría...

-O hubiera sido *reinventada por un hombre del régimen*. Así es, por más doloroso que nos parezca. Una idea es *válida sólo si se tiene poder para afirmar su veracidad*. Si los demás lo creen, las pruebas experimentales no tardan en aparecer. (p. 267-268; el subrayado es nuestro)

Como explicábamos en el primer capítulo, según Foucault, cada sociedad desarrolla su régimen de verdad, una política de verdad que establece

los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos [...], las técnicas y los procedimientos que están valorizados para la obtención de la verdad; el

estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero. (Foucault, 1997: 11)

En sintonía con el análisis foucaultiano que Volpi ha reconocido leer y compartir<sup>170</sup>, la novela refleja cómo la verdad científica –como toda verdad- es también un tema político, dependiente de los mecanismos que la sociedad establece para discriminar lo válido de lo inválido, lo cierto de lo falso. “Sólo tenemos la verdad que somos capaces de creer” (p. 40), decía Bacon al llegar a Núremberg. En ese sentido, la novela explicita diversas pugnas en el campo científico, mostrándolas íntimamente ligadas con la ideología y la política. La reflexión de Links respecto a Stark coincide perfectamente con el pensamiento foucaultiano acerca de que el poder crea la verdad, o que, de hecho, ‘poder’ es la capacidad que tiene un determinado sujeto de imponer su ‘verdad’, como la verdad para el otro. La ‘verdad’ sería, entonces, la que el ‘poder’ puede repetir hasta que los sujetos la creen también como su verdad. Y es esto lo que también explica Links en sus Leyes del Movimiento Traidor:

En medio de la confusión permanente, nunca falta quien aprovecha la ceguera ajena para aliviar sus propios temores. Alguien se eleva por encima de los otros y, como si se tratase del mayor acto de heroísmo, *insiste en ser dueño de una verdad superior.*

[...]

*Toda verdad proclamada es un acto de violencia, una simulación, un engaño. ¿Cuándo un débil se convierte en fuerte? No es tan complicado. Todo aquel que puede hacer creer a los demás –a los demás débiles- que conoce mejor el futuro [que sabe la verdad] es capaz de dominar a los otros.* (p. 439-440; el subrayado y el paréntesis son nuestros)

Bajo estos parámetros, Hitler era un hombre poderoso, sobre todo por su capacidad para imponer su verdad. Reflexiona Links:

---

<sup>170</sup> Volpi dedicó, de hecho, su tesis de literatura en derecho a las teorías del poder de Foucault: “Michel Foucault se preguntaba si era posible colaborar con el poder y criticarlo. Ese es uno de los temas que más me ha apasionado, incluso le dediqué mi tesis de licenciatura cuando estudiaba derecho. Es la misma que continúo haciendo. Como director del Instituto de México en París, si bien mi compromiso fundamental es promover a los artistas mexicanos en Francia, intento mantener incólume esa capacidad de crítica para ese gobierno con el que colaboro”, decía en una entrevista (Gil, 2003: 76).

Hitler era un visionario: alguien capaz de dirigir a sus semejantes gracias a un don divino –o diabólico- que le permitía ver más lejos que a los otros. [...]. Hitler creía pensar en milenios. ¿Cómo no aborrecer nuestra miseria y, cómo, por ello mismo, no adorar su Verdad? (p. 440)

No obstante, en la historia como en la ficción, Hitler fue el perdedor, por lo que otro poder fue el que logró imponer su verdad. “La historia es escrita por los vencedores, del mismo modo que el criminal defiende su inocencia” (p. 223). El propio Bacon, como representante de los ganadores, pudo imponer su verdad, incluso sin contar con las pruebas necesarias para señalar a Links como Klingsor, amparándose en su posición política. En la alegoría de Volpi, se dejan ver los reveses distópicos que puede tener la razón moderna, al mostrar no sólo las fatales consecuencias éticas del desarrollo de la ciencia con un enfoque científicista en ese particular momento histórico, sino alertando también sobre las vinculaciones con el poder en el establecimiento de la ‘verdad’, como desarrollaremos a continuación.

Como explicamos en el primer capítulo, Lyotard se centró en la concepción moderna del ‘saber’ y la ‘ciencia’ para realizar su diagnóstico de la Modernidad y fundamentar su hipótesis sobre la transición a una ‘condición postmoderna’. Respecto a la ciencia moderna denunciaba, en primer lugar, que al estar vinculada con el asentamiento de las nuevas autoridades -la burguesía-, mantenía sobre su propio estatuto un metadiscurso de legitimación emancipatorio o especulativo, que, a su juicio, caía deslegitimado tras la Segunda Guerra Mundial dando paso a la Postmodernidad, como comentamos previamente. Pero, además, recalca otro problema de legitimación como discurso: dado que para responder sobre las condiciones sobre lo verdadero, había abandonado la búsqueda metafísica, reconocía que las “reglas del juego” de la ciencia eran inmanentes a ese juego y que esas reglas eran fijadas por el consenso de expertos. Inspirado en las propuestas de Wittgenstein, Lyotard afirmaba incluso que el propio lazo social era lingüístico, y que consistía en un entretejido de un número indefinido de ‘juegos de lenguaje’, cada cual con reglas diferentes. Tomando las concepciones de uno y otro, en la novela de Volpi los juegos del lenguaje están muy presentes, no sólo en los juegos narrativos, sino en la propia diégesis y en las reflexiones de los personajes.

El epígrafe de Schrödinger diciendo que “La ciencia es un juego, pero un juego con la realidad” marca la pauta. A partir de ahí, la palabra juego aparece en numerosísimas ocasiones, calificando y circunscribiendo a ‘juego’ diferentes aspectos de la vida y de la sociedad: juegos de guerra, juegos de amor, juegos adolescentes, juegos sociales, juegos políticos. Así tenemos: las diversas aplicaciones de la teoría de los juegos: “Lo sigo, profesor. La guerra es como un juego” (p. 67); la llamada al lector a participar en el juego: “Les corresponderá a ustedes, si aceptan el desafío - qué ampuloso; digámoslo mejor: el juego-, decirme si he tenido razón, o no” (p. 29); la queja de Bacon sobre los juegos sociales y de seducción con Elizabeth: “Bacon detestaba estos juegos. Siempre había criticado la hipocresía y la moral burguesa” (p. 101), entre muchas otras menciones. Tantas referencias al juego parecieran querer ilustrar, en términos lyotardianos, la multiplicidad de juegos de lenguaje como se presenta la realidad, una vez que la incertidumbre y el caos han acabado con la posibilidad de hallar una verdad unívoca, o, como diría Lyotard, una vez que los grandes metadiscursos han caído deslegitimados.

Si como establece el diagnóstico lyotardiano, la división de la ‘razón’ en cognitiva o teórica por un lado, y práctica o ética por el otro, demuestra que la ciencia es un juego de lenguaje provisto de sus propias reglas, pero sin ninguna propensión ni posibilidad de reglamentar el juego práctico –ético o estético-, entonces Bacon, en la novela, tampoco podría encontrar con la ciencia respuestas para los demás juegos de lenguaje, sea el amor o la búsqueda detectivesca. La carta que le escribe al profesor Von Neumann, pidiéndole orientación al iniciar la búsqueda de Klingsor, da muestras precisamente de estar perdido en esos ‘juegos de lenguaje’:

Ahora estoy metido en otro juego, mucho menos peligroso pero, quizás por ello mismo, más arduo. ¿Quién iba a decir que yo iba a convertirme en un soldado, qué digo, en un detective encargado de perseguir hombres en lugar de ser un físico que persigue abstracciones? En alguna medida usted tiene la culpa de esta conversión y por ello me atrevo a pedir su ayuda. [...]. Mi problema es que *ya estoy jugando y, por desgracia, no sólo desconozco el nombre del juego, sino que ni siquiera estoy al tanto de sus reglas y, mucho menos, del significado de ganarlo. ¿No sería ésta una nueva perspectiva para su tipología lúdica? Un juego en el cual los participantes luchan entre sí sin conocer cuál será el premio que consigan al final.* (p. 192-193; el subrayado es nuestro)

El escenario descrito por Bacon en este fragmento recuerda el diagnóstico de Lyotard respecto a que con la multiplicación de juegos de lenguaje, parece disolverse el sujeto social. Nadie es capaz de hablar todas las lenguas –Bacon no sabe ni qué juego se está jugando, ni cuáles son las reglas, ni qué ganará-, por lo que la ciencia queda entonces, según Lyotard<sup>171</sup>, deslegitimada en su discurso emancipatorio y hundida en el positivismo de tal o cual conocimiento en particular. En la novela, la multiplicación de estos ‘juegos de lenguaje’ apuntan a recrudecer ese ambiente de caos e incertidumbre ya comentado, de manera que la razón científica –o el juego de lenguaje científico- no le alcanza a Bacon para llegar a ninguna verdad en la investigación detectivesca –como antes tampoco pudo aplicarlo de manera efectiva en los juegos del amor. El juego de lenguaje científico –y nótese, además, que él es un físico teórico- no le sirve en el juego práctico y ético.

De hecho, contrariamente a lo que se esperaría de una investigación ‘objetiva’, según los parámetros de causalidad newtoniana, no es su conocimiento como científico, sino su investidura como militar de los aliados, lo que le permitirá completar su misión. Es la relación entre el saber y el poder la que le permitirá definir él mismo, sin pruebas, ni indicios, ni argumentos, cuál es la verdad, quién es Klingsor. Más que como científico, Bacon “decidió” cual era la verdad y pudo imponerla como tal, en su calidad de teniente de las fuerzas aliadas.

En ese sentido, Bacon también fue preso de la “vanidad”, que mencionaba el personaje de Schrödinger, así como de la ‘banalidad del mal’ conceptualizada por Arendt, y en una condición aún peor que la de Eichmann. Ya lo describía Links al principio como “un hombre capaz de matar a otro pero que nunca lo haría por el temor a sentirse culpable” (p. 201). Sin embargo, amparado en la burocracia, sí pudo embarcar a Links en el tren hacia su condena: entregarlo a los rusos, quienes presuntamente<sup>172</sup> lo torturaron y encerraron por cuarenta años.

---

<sup>171</sup> Destaca Lyotard: “Nadie habla todas esas lenguas, carecen de metalenguaje universal, el proyecto del sistema-sujeto es un fracaso, el de la emancipación no tiene nada que ver con la ciencia, se ha hundido en el positivismo de tal o tal otro conocimiento particular, los *savants* se han convertido en científicos, las tareas de investigación desmultiplicadas se convierten en tareas divididas en parcelas que nadie domina” (1986a: 77).

<sup>172</sup> Utilizamos la palabra “presuntamente” ya que como la historia está contada por Links y con intenciones reivindicativas en realidad nunca podemos saber realmente qué fue lo que le sucedió y si el culpable fue Bacon.



Como Parsifal, el personaje de la ópera –y nótese que se llamaba Francis Percival Bacon-, se presenta como “un hombre inocente. No encarna el bien, como el herido Amfortas, sino la ignorancia. Parsifal está tranquilo porque no sabe quién es, ni le importa” (p. 217). A Bacon le molesta inicialmente la incertidumbre, pero luego se justifica en ella, en su “ignorancia” de la verdad, para actuar sin reflexionar: “Bacon se encargaría de juzgarnos. Tenía que hacerlo, debía olvidar los principios de la ciencia y de la justicia, de la razón y de la moral” (p. 548). Pero es esa ignorancia, esa irreflexión la que lo hace más peligroso, porque, como explicaba Arendt, la maldad carece de profundidad y de cualquier dimensión demoníaca; por el contrario, puede desarrollarse desmesuradamente y reducir al mundo escombros, precisamente porque es superficial, porque se basa en la ausencia de pensamiento<sup>173</sup>: “Una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana” (Arendt, 2003: 172). Bacon no era monstruo, ni tampoco era un estúpido<sup>174</sup>; su pecado, como el de Eichmann fue la irreflexión, tanto más cínico al no haber sufrido el mismo proceso de deshumanización<sup>175</sup> que vivieron los oficiales de la SS, característico de los totalitarismos.

En la figura de Bacon, la novela pone así en evidencia las falsas distinciones entre el hombre de saber y el hombre de poder que denunciaba Foucault, “la fábula que Occidente se cuenta a sí mismo para enmascarar su sed, su gigantesco apetito de poder sirviéndose del saber” (Foucault (1999: 155). Asimismo, Volpi muestra cómo

---

<sup>173</sup> En las cartas que escribió acerca de su libro *Eichmann en Jerusalén*, Arendt explicaba: “Resistimos al mal no dejándonos arrastrar por la superficie de las cosas, deteniéndonos y empezando a pensar, es decir, alcanzando otra dimensión distinta a la del horizonte de la vida diaria. En otras palabras, cuanto más superficial es alguien, mayores probabilidades hay de que ceda al mal” (Arendt, 2003: 66).

<sup>174</sup> La irreflexión o la incapacidad de pensar que notaba Arendt en Eichmann no tiene que ver con estupidez, sino que puede darse incluso en gente muy inteligente. En este sentido, Arendt hacía una precisión respecto al ‘pensar’, entendido como ‘búsqueda de sentido’ –Fernández Buey (2003) lo emparenta con el ‘pensar esencial’ heideggeriano-, y el pensar como ‘sed de conocimiento científico’.

<sup>175</sup> Recuérdese que, según el análisis de Arendt, el totalitarismo no busca la dominación despótica sobre los hombres, sino un sistema en el que los hombres sean superfluos o banales, incapaces por un lado de desobedecer y, por otro, de distinguir el bien y el mal. Los campos de concentración sirvieron en ese sentido para la eliminación de la identidad de los individuos y la eliminación de sus capacidades no sólo de pensamiento, sino también de sentir. Fue este proceso de desmantelamiento de la personalidad, de la espontaneidad, sin que ni siquiera sea necesaria la aniquilación física, lo que permitió que víctimas y victimarios no protestaran por lo que estaba sucediendo. La “ausencia de pensamiento” que observó Arendt en Eichmann es lo que también dio paso al nuevo tipo de criminal, que comete sus delitos en circunstancias que casi le impiden distinguir que realiza un acto de maldad.

la racionalidad formal con arreglo a fines, burocrática y reificadora, pero especialmente la visión científicista apuntalada por el poder, deja el espacio y la excusa para actuar bajo una apariencia o disfraz de racionalidad, pero sin asumir realmente las responsabilidades éticas de las acciones. Cuando Bacon se da cuenta de que ya no podrá descubrir por el “método científico” la identidad de Klingsor – aunque cabe recordar que nunca cumplió con los parámetros exigidos, nunca se apartó de sus prejuicios-, y que “aquel esquema prístino y tranquilo, aquel universo en donde las causas y los efectos se sucedían sin apenas involucrarlo, había sido aniquilado”, se sintió desolado:

¿En quién podía confiar? [...] No había excusas: esta vez ni la ciencia ni el amor ni los demás podían salvarlo. La solidez de su mundo se había derrumbado por que a su alrededor todos buscaban escapar, como él, de la verdad. Bacon estaba furioso y, al mismo tiempo, desolado. (p. 547)

Pero su desconsuelo no era tanto por su fracaso en la búsqueda detectivesca, sino porque esta vez tendría que tomar una decisión; él era el responsable:

De pronto, cayó en la cuenta de que la situación era muy simple. Dolorosamente simple. Por alguna arcana razón, esta vez le correspondía a él decidir qué era lo cierto y qué lo falso, cuál era la virtud y cuál la deshonra; por una veleidad del cosmos –por su ambigüedad, por su incertidumbre-, *tenía la dolorosa tarea de escribir la historia*. (p. 547-548; el subrayado es nuestro)

Su justificación es que, dado que no es posible llegar a la verdad, dada la incertidumbre, le correspondía a él definir cuál era la verdad, le tocaba la “dolorosa tarea de escribir la historia”, lo que recuerda también los autoconvencimientos<sup>176</sup> y justificaciones que se repetían los oficiales de las SS. Sin embargo, es importante notar que es la misma razón instrumental, burocrática y reificadora, en sus vínculos con los gobiernos y el poder, la que le permite tomar esa actitud irreflexiva y definir arbitrariamente la verdad, como un ejercicio de poder. Se impone entonces una moral

---

<sup>176</sup> Recuérdese aquí lo que Arendt comentaba acerca de las justificaciones que se repetían los oficiales de la SS: “Lo que se grababa en las mentes de aquellos hombres que se habían convertido en asesinos era la simple idea de estar dedicados a una tarea histórica, grandiosa, única («una gran misión que se realiza una sola vez en dos mil años»), que, en consecuencia, *constituía una pesada carga*. Esto último tiene gran importancia, ya que lo asesinos no eran sádicos, ni tampoco homicidas por naturaleza, y los jefes hacían un esfuerzo sistemático para eliminar de las organizaciones a aquellos que experimentaban un placer físico al cumplir su misión” (Arendt, 2003: 66).

utilitaria, donde es posible intercambiar los conceptos de bien y mal, e incluso un crimen puede ser un “acto de justicia revolucionaria”:

El auténtico criminal se considera a sí mismo como un virtuoso y, en cierto sentido, lo es. Robespierre, Hitler o Lenin son sólo los mejores ejemplos de una larga cadena de puros, entre los que no hay que descartar los nombres menos mencionados de Truman, de Mahoma o de varios papas. Estos criminales nunca actúan por maldad, perversidad o ligereza sino –vaya paradoja- por *deber*.

[...]

Hitler y Stalin [...] actuaban con un fin, creían hacer lo correcto y, aún peor, murieron creyéndolo. (p. 225-226)

La visión omnicomprendensiva de la ciencia puede promover una posición “totalitarista” en la definición de lo que es verdadero y lo que es falso, de lo que es real y válido y lo que no, adquiriendo incluso connotaciones religiosas, como ya hemos visto. En una conversación de Bacon con Schrödinger, éste le señalaría que, en su soberbia, algunos científicos como Heisenberg llegaron incluso a relacionar el libre albedrío con la ‘indeterminación’ revelada por la física cuántica.

-¿Piensa usted, profesor [le pregunta Bacon a Schrödinger], que para Heisenberg la indeterminación establecida por la mecánica cuántica era una especie de exaltación del libre albedrío? [...]

-Ésa es la idea de uno de sus colegas, Pascual Jordan [...]. Jordan pensaba que, como la naturaleza es indeterminada, el hombre tiene el deber de llenar los huecos que deja vacíos. ¿Cómo? Por medio de la voluntad. *Es una idea muy antigua y, me temo, un poco tiránica*: como el universo no es claro, *la verdad está del lado del más fuerte*. Es el poderoso (el hombre con voluntad de hierro) quien debe encargarse de fijar lo bueno y lo malo, lo cierto y lo falso... [...].

-Déjeme ver si le he entendido, profesor –suspiró Bacon-. Según esta idea, el libre albedrío tiene su origen en el azar del universo cuántico y relativista...

-Así pensaban ellos. El cosmos se completa gracias a nuestros *actos de voluntad*. (p. 350-351; el subrayado es nuestro)

Aunque en ese momento Bacon se manifestó en contra del postulado, posteriormente se encargó de practicarlo. “Hombres como Jordan (y quizás

Heisenberg) pensaban que la física cuántica demostraba nuestra imposibilidad de conocer la realidad. A partir de ahí, la voluntad era la única que podía establecer todos los parámetros de conducta”, explicaba Schrödinger (p. 352). A lo cual Irene replicó haciendo evidente la consecuencia moral: “En un mundo indeterminado, donde no existe el bien ni el mal por sí mismos, los campos de concentración o la bomba atómica podían llegar a ser considerados normales” (p. 352).

Ciertamente Bacon no pertenecía al régimen nazi, y tampoco participó en el proyecto Manhattan para desarrollar la bomba atómica. No obstante, al toparse con la incertidumbre en su búsqueda detectivesca, ejerció el “libre albedrío”, se presentó como el hombre fuerte –aunque, en estricto rigor, empujado por Irene- para decidir la verdad y distinguir lo bueno de lo malo, entregando a Links:

Entre los incontables universos paralelos esbozados por Schrödinger, debía escoger cuál iba a ser el nuestro. Aunque aquella mujer fuese una mentirosa, Bacon podía tratar de redimirla. Aunque yo fuese inocente –o al menos de culpabilidad dudosa-, él podía determinar mi castigo. ¿Qué más daba que Klingsor nos hubiese engañado, o que jamás hubiésemos estado siquiera cerca de él? *Con su solo acto de voluntad*, Bacon se encargaría de juzgarnos. Tenía que hacerlo, debía olvidar los principios de la ciencia y de la justicia, de la razón y de la moral, para afianzar *una invención no menos desproporcionada*: el amor de Inge. (p. 548; el subrayado es nuestro)

Es de notar el uso de las palabras ‘voluntad’ e ‘invención’ en el anterior fragmento de Links. Dado que en la novela se busca mostrar que no existe una verdad única, sino que en ese ambiente de caos e incertidumbre, toda verdad resulta una invención -una ilusión, en términos de Nietzsche-, Bacon entonces puede optar por reivindicar cualquier otra verdad-invención; en este caso, el amor de Inge/Irene, para completar ese cosmos con su acto de voluntad, ejemplificando, además, la disolución ética denunciada por Bell<sup>177</sup>, al dar preeminencia al hedonismo y el simulacro. En la

---

<sup>177</sup> Bacon retrata la disolución ética que comentaba Bell. En Estados Unidos, parecía funcionar según los estándares morales liberales. “Elizabeth se confesó con él y le dijo las palabras que, según ella, un científico liberal como Bacon querría escuchar de una muchacha: le contó que era pintora, le habló de la importancia del arte y de la libertad y le explicó que para ella el dinero no era más que un medio, entre muchos, para ser feliz” (p. 100). O también: “Bacon sabía que las leyes de la sociedad – inspiradas en la mecánica clásica- eran inflexibles. (...). Dócil ante una fatalidad que lo rebasa, Bacon compró un anillo (para Elizabeth)” (p. 102). Pero a lo largo de la novela, se evidencia que todo era una simulación. “Poco a poco aprendía (Bacon) que, quien vive una vida doble, está condenado, más que a decir mentiras, a construir y representar medias verdades, como si el mundo pudiera dividirse en dos

novela se presenta así una razón cuestionada y en crisis, que no ayuda a llegar a la verdad, sino a la incertidumbre. Una razón que no libera al hombre, sino que lo aprisiona en una jaula de hierro de racionalidad burocrática, dejándolo inmerso en un individualismo competitivo y hedonista. Una razón que impactada por el poder puede cultivarse e, incluso, puede promover regímenes totalitarios. Sin embargo, tal como explicaba Schrödinger, todo el razonamiento partía de una falacia:

Esta opinión me parece una irresponsabilidad moral intolerable. Yo no soy bueno o perverso porque los hechos sucedan al azar; por el contrario, mis decisiones dependen de una gran variedad de motivaciones, desde las mezquinas hasta las más sublimes, lo cual poco tiene que ver con decisiones tomadas en un marco aleatorio. Si bien es cierto que la mecánica cuántica considera que ciertos aspectos del universo permanecen indeterminados, al mismo tiempo realiza predicciones estadísticas que, en cualquier caso, no están basadas en el azar. (p. 351)

Relacionar la indeterminación cuántica con el libre albedrío retrata una vez más esta visión científicista y omnicomprendiva de la razón, al mostrar que se le deja a la ciencia la última palabra en todas las instancias de la vida, incluso las decisiones éticas, el sentido último de la vida. “Después de muchos pasos en falso, al fin nos hemos dado cuenta de lo inadecuado que resulta el azar físico como base de la ética [...]. La física cuántica no tiene nada que ver con el libre albedrío”, explicaba Schrödinger. A lo cual Bacon replicaba: “La física, entonces, tampoco tiene que ver con la moralidad de nuestros actos”. Y Schrödinger confirmaba: “La visión científica del mundo no dice una sola palabra sobre nuestro destino final ni quiere saber nada (¡sólo eso faltaría!) de Dios. ¿De dónde vengo y adónde voy? ¡La ciencia es incapaz de responderlo!” (p. 351-352).

No obstante, Bacon como el resto de los científicos en la historia de Volpi, sí asumieron esta visión científicista para tomar decisiones y realizar acciones con impacto fuera del laboratorio, pero sin asumir mayores responsabilidades éticas. “Para ellos era como un juego –insistió Erwin (Schrödinger)”, al recordar la

---

porciones, a la vez antagónicas y complementarias” (p. 104). Bacon, en todo caso, seguía los parámetros de un individualismo utilitarista y hedonista.

participación de los científicos alemanes en la carrera por la bomba atómica.

Reflexiona Bacon:

Por eso, al final de la guerra. Heisenberg se mostró tan abatido... [...]. No por la derrota alemana, que ya había aceptado desde hacía varios meses, sino al comprobar que los físicos aliados habían logrado lo que él sólo había barajado como una posibilidad remota. Por eso lloró Gerlach, el director del proyecto, al enterarse de Hiroshima... (p. 353-354)

Todos, incluso los científicos más brillantes, los hombres más racionales podían caer en la tentación científicista y en la banalidad del mal. Y tales tendencias bien pueden devenir en totalitarismos. En principio, serían ‘totalitarismos de la razón’, pero, bajo los influjos de poder, también totalitarismos de Estado. Así lo advertía Schrödinger:

Nada de eso hubiese pasado sin la intervención de los militares y del Estado [...]. Por más malvado que sea un físico, no desarrollará armas a menos que éstos los obliguen [o los convengan] a hacerlo. El enemigo peligroso es el *Estado*, cualquier Estado. El absceso del fascismo ha sido extirpado, pero la idea sigue viva, hoy día, en sus implacables enemigos... (p. 354; el paréntesis es nuestro)

Efectivamente, como apuntaba Arendt, el delito de Eichmann no podía haber sido cometido sin una gigantesca organización burocrática que se sirviera de recursos gubernamentales, pero ello no eximía de responsabilidad ni a él, ni a cada una de las ruedas de esa maquinaria, incluso las más insignificantes<sup>178</sup> (2003: 172). Y tal como temía Schrödinger en la novela, las ideas fascistas y totalitarias continuaron vivas, aún después de que el Führer fuera derrotado. Como advertía Links al final de la novela, ni siquiera 40 años después de la derrota, podían adjudicarse todas las culpas a unos cuantos “monstruos” del pasado:

---

<sup>178</sup> “Todas las ruedas de la máquina [de la Solución Final], por insignificantes que fueran, se transformaban, desde el punto de vista del tribunal, en autores, es decir, en seres humanos. Si el acusado se ampara en el hecho de que no actuó como tal hombre, sino como funcionario cuyas funciones hubieran podido ser llevadas a cabo por cualquier otra persona, ello equivale a la actitud del delincuente que, amparándose en las estadísticas de criminalidad, [...] declarase que él tan solo hizo lo que estaba ya estadísticamente previsto, y que tenía carácter meramente accidental que fuese él quien lo hubiese hecho, y no cualquier otro, por cuanto, a fin de cuentas, alguien tenía que hacerlo” (2003: 172).

Ahora que todos entonan el himno por el final de los tiempos, por la purificación de la humanidad y por el cese definitivo del horror –hace más de cuarenta años que se suicidó Hitler y hace apenas unos días la Unión Soviética ha comenzado a hacer lo mismo-, no me queda sino creer que esta alegría no ha de durar mucho tiempo. Es demasiado sospechoso que de pronto el mundo esté de acuerdo, reservando para los criminales del pasado todas las culpas presentes. (p. 534)

La novela comienza, recordémoslo otra vez, con la frase “¡Basta de luz!”, pronunciado por Hitler, que simbólicamente se relaciona con la oscuridad y el mal propiamente dicho, con el descenso al infierno que prometió Links, como Virgilio, en una contraposición del “siglo de las tinieblas” y el caos, frente al “siglo de las luces” de Fausto y aquellas palabras de Goethe “¡Luz, más luz!”. Hitler es la encarnación del mal, el monstruo al que se supone que la novela, siguiendo los patrones de la novela policial, deberá iluminar y derrotar. Se pretende combatir el mal con la verdad; es decir, con la razón, pero al fracasar la estrategia, mostrando la incapacidad del hombre de conocer y, por ende, de distinguir entre el bien y el mal, se va evidenciando también la evolución moral, desde un orden determinista –cuando Hitler es el monstruo según los aliados “salvadores-, pasando por un orden probabilístico y utilitario –cuando se aplica la teoría de los juegos a la economía, la guerra y el amor-, hasta lo impredecible y el caos –cuando la decisión de quién es Klingsor queda como un ejercicio arbitrario de poder.

A lo largo de la novela podemos observar así que, como alertaba Arendt, el mal no está en el monstruo. Hitler o Eichmann no hicieron el mal por ser inherentemente diabólicos. Cualquiera, incluso los más racionales y cultivados, pueden caer en la banalidad del mal. *En busca de Klingsor* denuncia el falso paraíso terrenal que prometían las versiones más científicas de la razón moderna; una promesa que ayudaron a promover, con todas sus consecuencias, varias de las más grandes mentes de inicios del siglo XX, como Bohr, Heisenberg, Planck, Stark o Schrödinger.

La novela socava las estrategias desarrolladas en esa dinámica entre el saber y el poder, encaminadas a entronizar la ciencia como el paradigma de una sociedad moderna, sana y feliz; la utopía de ciencia, libertad y progreso, que terminó sirviendo a la legitimación del poderoso y al sojuzgamiento de muchos. De ahí que Links ya

hacia el final siga buscando la luz. “¿Puede encender la luz?” (p. 443), le pide a su psiquiatra. La luz de la razón no llega nunca, ni siquiera en ese momento de optimismo en 1989, cuando un nuevo orden ilumina el viejo sistema comunista.

Cuando Links, ya cercano a la muerte, se presta para hacer el recuento del siglo, para arrojar luz y desenmascarar el mal en uno de los períodos más dramáticos de la humanidad, alerta acerca de que realmente no es el fin de los tiempos; la luz no llegará del todo, porque el mal nunca estuvo en el monstruo. Tampoco está en el caos o la incertidumbre, como se quejaba el matemático. La crisis está en la sed de dominio, en esta racionalidad instrumental y reificadora que objetiva todas las instancias y deshumaniza al ser humano. Está en la identidad entre el poder y el saber que se fue desarrollando en la sociedad contemporánea, a partir de la escisión de la razón sustantiva, conduciendo a los irracionalismos de este “nuevo género de barbarie”, manifiesta en los horrores de la Segunda Guerra Mundial y el régimen estalinista.



## 2.4. Crítica histórica, refugio estético

Desde su propio *Manifiesto* hemos visto que el *Grupo del Crack* y Jorge Volpi en particular ven a la novela como una herramienta de conocimiento y cuestionamiento, por lo que aspiran crear “novelas profundas”, “novelas totalizadoras”, “universos autónomos” con “multiplicidad de voces”; novelas que “generan su propio universo, mayor o menor según sea el caso, pero íntegro, cerrado y preciso (Chávez Castañeda *et al*, 2006b: 211: 220). En el caso de *En busca de Klingsor*, Volpi ha diseñado una plataforma de exploración y cuestionamiento del siglo XX que se articula y trabaja en distintos niveles, a partir de diversos elementos de forma y fondo que se van interrelacionando y potenciando mutuamente, como hemos visto a lo largo de nuestro análisis y que recapitulamos aquí muy resumidamente: en lo temático, la búsqueda infructuosa de la verdad en la investigación detectivesca, corre en paralelo a la problematización de las certezas epistemológicas que significaron los postulados de la mecánica cuántica, coincidiendo con la Segunda Guerra Mundial y la carrera por la bomba atómica, para poner en cuestionamiento la premisa ilustrada de la razón emancipadora, socavando el paradigma de progreso lineal y las visiones teleológicas de razón, ciencia e historia; en la estructura narrativa, un narrador problematizado y “mentiroso” busca dejar al lector en una situación de indeterminación e incertidumbre, jugando en la tensión entre la primera y la tercera persona, entre la subjetividad y la objetividad, para dificultar el conocimiento de la verdad por parte del lector, con lo cual también se intenta problematizar la estabilidad del sujeto cognitivo como tal; en lo genérico, un texto híbrido con guiños a la novela policial, al relato divulgativo científico y a la novela histórica, quiebra los esquemas más clásicos de cada uno, para volver a poner en duda la posibilidad de hallar, escribir o sentar cualquier verdad: detectivesca, histórica o literaria; por último, por si quedara algún hilo sin atar, en la diégesis se abordan explícitamente todas estas inquietudes acerca de la visión historicista y teleológica del mundo, así como de las relaciones entre saber y poder, “dramatizándolas” en diálogos y vivencias de los personajes.

El mensaje queda claro: “Las respuestas absolutas siempre son mentiras. Y las grandes respuestas que uno puede tener son siempre nuevas preguntas”, decía Volpi en una entrevista (Aguirre y Delgado, 1999). El objetivo de todo su entramado es desarmar la utopía científica y del progreso, cuestionar las visiones teleológicas que marcaron esa primera parte del siglo XX, y, con ello, problematizar la razón emancipadora que fundamenta la Modernidad. En sintonía con lo que comentaba Huyssen respecto a los autores postmodernos, Volpi privilegia la experimentación estética, así como la reflexión y autoreferencia textual, como una forma de oponerse a la ‘representación’ y los esquemas totalizadores modernos o, siendo más precisos, las visiones historicistas y teleológicas de las vertientes más positivistas de la Modernidad. Así lo admitía el propio autor en una entrevista:

Uno de los grandes peligros del ansia de respuestas, uno de los grandes peligros de las épocas de incertidumbre es que se busca la seguridad. Se ha insistido mucho en cómo la República de Weimar era una República en donde apenas se sostenía, en donde había una gran incertidumbre política y económica, donde no había ninguna certeza, y ese fue el caldo de cultivo inevitable para la tiranía. Yo creo que en nuestros días seguimos estando en muchos sistemas parecidos al de la República de Weimar, en donde falta de certezas provoca que la gente quiera verdades absolutas y la aparición de una posible tiranía es siempre muy fácil. (Aguirre y Delgado, 1999)

En una aproximación de inspiración nietzscheana -en su pespectivismo y en su intento de “hacer explotar la envoltura de razón” de la Modernidad, para centrarse en el mito, en “lo otro de la razón”, como comentaba Habermas (1989)-, Volpi establece una denuncia estética de la Modernidad, pretendiendo desarticular lo ‘uno’, la verdad única que no existe o a la que no podemos llegar, para dar paso a la multiplicidad de interpretaciones, haciendo hincapié en la ‘apariencia’, en la ‘representación’. En ese sentido, el énfasis en el código se hace explícito, al punto de que la autorreflexión estética y las claves para desentrañar al código se convierten en parte importante de la propia historia, como puede notarse en las Leyes del Movimiento Narrativo –toda narración ha sido escrita por una narrador; todo narrador ofrece una verdad única; todo narrador tiene un motivo para narrar-, que analizamos en un anterior apartado y con las cuales el lector se ve inquirido, aparentemente guiado, pero también retado, como puede notarse en frases como las siguientes:

Como han dejado dicho muchos otros antes que yo, no seré más que el guía que habrá de llevarlos a través de este relato. (p. 26)

Tampoco den por seguro que va a ser tan fácil descubrir mis razones. (p. 28)

Si tienen un poco de paciencia, les toca a ustedes averiguarlas. Recuerden a Schrödinger: para que haya un verdadero acto de conocimiento, debe haber una interacción entre el observador y lo observado [...]. Les corresponderá a ustedes, si aceptan el desafío –qué ampuloso; digámoslo mejor: el juego-, decirme si he tenido razón, o no. (p. 29)

El propósito de este énfasis en el código, de esta continua reflexión y autorreferencia al texto y la forma como se estructura y debe ser interpretada la novela, es desvelar, por un lado, el carácter de ‘constructo’, de ‘representación’ y ‘discurso’ que tiene la novela y, por analogía, cualquier relato, incluso la propia historia –entiéndase, registro historiográfico:

Durante años se nos ha hecho creer que cuando leemos una novela o un relato en primera persona [podríamos decir también historia] [...], nadie se encarga de llevarnos de la mano por los acertijos de la trama, sino que ésta, por arte de magia, se presenta ante nosotros como si fuera la vida misma. (p. 25; el paréntesis es nuestro)

Por otro lado, busca hacer patente el rol que debe tener el lector en decodificar tanto el texto narrativo, como cualquier otro ‘discurso’:

[Y]o soy lo que veo. ¿Qué quiere decir esto? Una perogrullada: que la verdad es relativa. Cada observador –no importa si contempla un electrón en movimiento o un universo entero- completa lo que Schrödinger llamó el «paquete de ondas» que proviene del ente observador. (p. 27)

En sintonía con el ‘pluralismo crítico’ que comentaba Hassan (1987), Volpi busca denunciar lo obsoleto de las codificaciones decimonónicas que se fundan subrepticamente en una perspectiva teleológica de la historia –la verdad objetiva, la cadena de causas y efectos, los binomios verdad y mentira:

Nos han enseñado a ver el mundo como una sucesión de acontecimientos: la Historia como un hilo donde se enroscan los destinos humanos. Con esta lógica, un buen narrador sería aquel que *une hechos dispersos según los principios de composición derivados de la retórica clásica*. Desde la antigüedad hasta fines del siglo XIX, nadie puso en duda que la única manera de contar una historia era a través de la sucesión de

episodios. Pero ese delicado artificio no tiene nada que ver con la realidad. *El mundo no posee una línea argumental*. El cosmos se parece más bien a su contraparte, el caos: todo ocurre de manera simultánea, sin que logremos contemplar todo lo que ocurre en un instante. (Volpi, 2008d: 179; el subrayado es nuestro)

Para quebrar esta linealidad retórica, para quebrar las certezas newtonianas - por utilizar la analogía establecida de la novela-, Volpi acude, en primer lugar, a cierta fragmentación en ese ir y venir, en tiempos y espacios, cruzando la búsqueda detectivesca con las biografías intercaladas de Links y Bacon, más el recuento de la física cuántica, mediante diversos desdoblamientos en una heterogeneidad de voces y estilos semiocultos, como hemos visto. Además, aprovecha varios de los recursos y dispositivos postmodernos que comentábamos en el segundo capítulo, a partir de los compendios hechos por Hassan y Fokkema.

Ya analizamos su uso de la ‘hibridación’ genérica, problematizando la novela policial, un género ‘determinista’ especialmente ligado a la Modernidad, además de las referencias y transgresiones al ensayo, al tratado científico y a la novela histórica, también determinista. Pero lo principal es el cultivo de la ‘indeterminación’ y la ‘incertidumbre’ de manera transversal, por un lado tematizándolas en la historia de la física cuántica, y, por otro, aplicándolas sobre la propia estructura de la novela, a través de elementos como el ‘descentramiento’, la ‘inestabilidad’ y ‘deslegitimación’ del narrador –es un mentiroso, puede estar loco- y la ‘irrepresentabilidad’ o ‘indecidibilidad’ de la verdad narrada, al no dejar claro para el lector quién es Klingsor y, ni siquiera, si se puede confiar en la historia contada por Links. Como consecuencia de esta ‘indeterminación’ o de esa ‘voluntad de ambivalencia’ de la que hablaba el propio Volpi en su ensayo sobre los ‘libros del caos’, la novela reclama la ‘participación’ del lector, quien se ve obligado a mantener su juicio de verdad en suspenso –o indeterminado- a lo largo de toda la novela, para al final decidir cuál es la verdad, completando el “paquete de ondas” de la verdad narrada, como analizamos previamente.

Dado este cuestionamiento estético a la visión historicista y teleológica del mundo, la novela de Volpi también puede ser abordada en clave ficción historiográfica, en los términos propuestos por Linda Hutcheon y Brian McHale: se

inscribe en la historia, pero con un afán de denuncia y subversión. Explicaba Volpi en otra entrevista:

Siempre me ha seducido y obsesionado considerar que la novela es un instrumento que funciona muy bien para poder investigar la realidad, en *particular la realidad histórica*, con herramientas que la historia misma o la historiografía no pueden permitirse. Fundamentalmente la ficción y la imaginación sirven bien *para rellenar las lagunas que la historia siempre deja o bien incluso para trastocar la realidad y verla deformada o transformada a través de la ficción*. (Palaisi-Robert, 2003; el subrayado es nuestro)

Aunque no toda su obra tiene que ver con historia, el autor afirma que a lo largo de su carrera ha habido un interés constante en unir ficción e historia, el cual se volvió mucho más claro en esta trilogía, en especial en *En busca de Klingsor*. “Desde que empecé a escribir, siempre he querido encontrar como un sistema que permita que las novelas al mismo tiempo sean ensayos, que las novelas tengan todo el tiempo acción y reflexión, y ficción e historia”, decía en la misma entrevista. Aclaraba, no obstante, que no buscaba escribir novela histórica –“la novela histórica como género no me interesa”-, sino la posibilidad de subvertir la historia: “Lo que me interesa es hasta dónde la novela siempre puede *llenar la historia o ir incluso contra la historia*” (Palaisi-Robert, 2003; el subrayado es nuestro).

Con este afán de subversión histórica, Volpi ficcionaliza el campo científico durante el desarrollo inicial de la física cuántica, hasta la carrera por la bomba atómica, en el marco de la Segunda Guerra Mundial y los juicios de Núremberg, no sólo para revisar lo ocurrido y completar con la imaginación detalles y ambientes, más allá de las fechas, hechos y datos concretos; sino, como hemos visto, sobre todo para cuestionar los valores que prevalecieron en esos momentos críticos, marcando el desarrollo de nuestras sociedades.

Su cuestionamiento no llega al extremo de contradecir la historia a través de una versión apócrifa radicalmente distinta, como indicaba McHale ocurre en la novela histórica postmodernista más provocadora<sup>179</sup>, sino que ficcionaliza y opera más en los

---

<sup>179</sup> Según McHale, mientras la ficción histórica “clásica” o, mejor, “decimonónica” introduce personajes históricos procurando que las acciones que se les atribuyen en el texto, no contradigan la historia oficial, lo aceptado como hecho histórico, o limitándose a ficcionalizarlos e improvisar en las

espacios y zonas oscuras que no han sido registradas por la historia oficial. “En el caso de *En busca de Klingsor* la decisión narrativa ahí tenía que ver con que la imaginación se limitase a llenar todos los espacios vacíos dejados por la propia historia”, decía Volpi (Palaisi-Robert, 2003). No hay anacronismos, ni elementos de fantasía o literatura fantástica<sup>180</sup> que quiebren el horizonte de expectativas, descolocando al lector, sino que la transición es discreta y coherente, permitiendo que ambos mundos –histórico y fictivo- coincidan y convivan, como analizamos previamente. Indica Volpi:

En esa novela [*En busca de Klingsor*] en la que aparecen personajes históricos, sobre todo los físicos alemanes y de otros lugares, y los políticos y los hombres de poder de esa época, mi intención era que la novela pudiera por un lado unirlos, y por otro lado llenar las lagunas que se iban quedando en la mera investigación histórica o biográfica [...]. El principio de *En busca de Klingsor* era que los personajes dijeran e hicieran cosas que si no dijeron e hicieron al menos era muy probable que lo hubieran dicho o hecho. (Palaisi-Robert, 2003)<sup>181</sup>

Por lo discreto de su estrategia de transgresión histórica y por el carácter más ‘epistemológico’ que ‘ontológico’ de sus cuestionamientos, según los términos de McHale comentados en el segundo capítulo, la novela de Volpi pareciera más cercana a la “novela histórica clásica”, que a la novela histórica postmoderna, según los parámetros delineados por el teórico. No obstante, tal y como advertimos previamente, la distinción de McHale nos resulta problemática e insuficiente, y observamos que aunque en *En busca de Klingsor* prevalecen los cuestionamientos epistemológicos –su tema es la verdad, y su motivo es la búsqueda de la verdad, llegando incluso a transferir las dudas epistemológicas a los lectores<sup>182</sup>-, su intención

---

zonas oscuras donde el registro oficial tiene poco que decir; la ficción historiográfica postmoderna busca provocar, por lo que acude a anacronismos fragantes, la inclusión de elementos fantásticos y otros recursos que hacen evidente la ruptura.

<sup>180</sup> Según McHale los elementos de fantasía y de literatura fantástica son muy utilizados en la novela postmoderna para resaltar el paso entre ficción e historia.

<sup>181</sup> La propuesta de Volpi para *En busca de Klingsor* coincide con lo que indicaba McHale de reservar la transgresión a las zonas oscuras, como la vida interior de los personajes históricos –a través del monólogo interior-, lo cual puede observarse frecuentemente en la novela, como el momento de iluminación de Heisenberg, o, más provocadora, esa primera escena con Hitler visionando la cinta del ajusticiamiento a los conspiradores.

<sup>182</sup> Según la clasificación de McHale, la novela de corte moderno pone en primer plano dudas epistemológicas como la accesibilidad y circulación del conocimiento, a través de dispositivos

no coincide con las de la novela histórica decimonónica, sino que evidencia un cambio de sensibilidad cercano a la filosofía postmoderna y a la metaficción historiográfica, en esa tensión en contra de las connotaciones teleológicas del género, por lo que su revisión histórica presenta claros fines paródicos y críticos. “A través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia”, explicaba Hutcheon (1993: 187). Volpi explora ese momento crítico de la historia de la humanidad, parodiándolo, para poner el foco sobre aspectos del pasado que todavía impactan ideológicamente en el presente, acentuando la subjetividad y la fragilidad de la percepción histórica.

En ese sentido, al escoger insertarse en este momento específico de la historia<sup>183</sup> –cuando la humanidad se hundía “en un nuevo género de barbarie”, como alertaban Horkheimer y Adorno- la intención de Volpi es hacernos reflexionar sobre las condiciones sociohistóricas e ideológicas que prevalecieron en el desarrollo de la Modernidad –la visión científicista y teleológica de la razón y el progreso. Pero al mismo tiempo intenta llevarnos a repensar críticamente la historia oficial, entendiéndola como una construcción, como un discurso. “What such fiction also does, however, is problematize both the nature of the referent and its relation to the real, historical world by its paradoxical combination of metafictional self-reflexivity with historical subject matter”, decía Hutcheon (2004: 19). De allí que Volpi acuda a la autorreferencialidad narrativa y a la reflexión metahistórica para demostrar también que así como la novela tiene un narrador –por lo demás cuestionado y parcializado,

---

característicamente modernos como la multiplicación y la yuxtaposición de perspectivas, contagiando al lector de los mismos cuestionamientos. La narración de *Links* ayuda a transferir esas dudas epistemológicas al lector, a través de recursos como la información incompleta, la falta de pistas concretas o las propias disertaciones científicas sobre la incertidumbre, que simulan y resaltan los mismos problemas de accesibilidad, fiabilidad y limitación del conocimiento que afectan a los protagonistas.

<sup>183</sup> En una entrevista Volpi explica las razones de enmarcar su ficción en ese momento histórico: “Al principio de mi investigación no sabía en qué época iba a ocurrir la novela. Luego vi que había una época muy rica en investigación científica, un período de la ciencia fabuloso que era la física cuántica cuando el azar se convierte en parte del instrumento conceptual de la ciencia y que coincidía con un momento particularmente incierto y fascinante de la historia del siglo XX, primera y segunda Guerra Mundial y el régimen nazi. Al ver esta coincidencia un buen día me di cuenta de que era muy novelable y que te permitía hablar sobre los temas de ciencia que quería, involucrando además cuestiones sobre el poder y sobre el mal” (Solana y Serna, 2000).

ya que busca su reivindicación-, la historia misma posee un “narrador”, una instancia interesada e institucionalizada que es la que define qué es verdad, qué es historia, en una interrelación foucaultiana entre saber y poder, tal y como analizamos previamente, y como queda explicitado en frases como: “Toda verdad proclamada es un acto de violencia, una simulación, un engaño” (p. 440). El cuestionamiento explícito al narrador newtoniano-omnisciente-divino de las Leyes del Movimiento Narrativo, más allá de posicionar al narrador inestable de Links, busca también mostrar cómo se construye la historia y alertar al lector para que no confíe (dócilmente) en ningún discurso. De hecho, para ilustrar esa idea de la historia como un discurso creado según los intereses de los poderosos, Volpi llega incluso a establecer una analogía con el criminal, que establece su “verdad” y su “historia”, a través de sus crímenes:

Quien es capaz de asesinar, robar o traicionar, no cesará en su intento de justificarse y de establecer, por tanto, su propio índice de verdad sobre los hechos que ha provocado. Al imprimir una fuerza sobre otro, el criminal no sólo doblega su voluntad, sino que impone sus condiciones. Casi es inútil repetir la formulación coloquial de este precepto: *la historia es escrita por los vencedores, del mismo modo que el criminal defiende su inocencia.* (p. 223; el subrayado es nuestro)

Confrontando el discurso narrativo, con el discurso histórico, la metaficción historiográfica pretende poner a ambos discursos en evidencia, lo que en el caso de la novela de Volpi se traduce en mostrar -una vez más- que no habría una única verdad o una historia, puesto que “no existen las verdades absolutas” sino múltiples verdades como múltiples representaciones. Dice Links:

Debemos desterrar esa maldita tentación teológica [o teleológica] que tienen los críticos literarios –y científicos, por cierto-, según la cual los textos son como versiones actualizadas de la Biblia. Ni un autor se parece a Dios –yo puedo asegurarlo- ni una página es una mala imitación del Arca de la Alianza o de los Evangelios. Y, por supuesto, los hombrecillos que aparecen bosquejados con tinta tampoco son criaturas similares a nosotros. (p. 28; el paréntesis es nuestro)

Además, a través de la problematización del narrador, que se coloca ya no como un sujeto coherente y unitario, sino un narrador ambiguo y hasta mentiroso, como analizamos previamente, se intenta cuestionar las ideas de coherencia y subjetividad del discurso de la Modernidad. Es a partir de este sujeto-narrador



problematizado que se rechaza también cualquier totalización, apelando a la heterogeneidad, a la ambigüedad y a la provisionalidad, claramente expuestas en ese narrador inestable que analizamos en el apartado “El lazarillo incierto o la narración cuestionadora”.

Decíamos antes que la oposición a cualquier totalización o síntesis social, epistemológica o poética es uno de los signos característicos de la estética postmoderna, por lo que se apela a la fragmentación, a través del montaje, el collage, la multiplicación y la no selección o la casi-no selección (Fokkema). Bien es cierto que el rechazo a la totalización teleológica es uno de los principios fundamentales de la obra de Volpi, y en ese sentido hace gala de algunos rasgos y dispositivos que pudieran identificarse con una estética postmoderna, al quebrar la narración con multiplicidad de voces narrativas y estilos -lírico, científico, histórico, mítico, periodístico<sup>184</sup>-, y otros giros que resaltan la heterogeneidad de juegos de lenguaje, así como ese final arbitrario, como ya hemos analizado. Sin embargo, advertíamos también en el segundo capítulo lo problemático que resultaba la clasificación de novela moderna o postmoderna, considerando que existen demasiados puntos de continuidad, además de enfoques contradictorios y desacuerdos en cuanto a corpus, cronología y categorizaciones, especialmente al evaluar autores latinoamericanos, donde no pueden adoptarse los criterios generacionales, ni tampoco establecerse paralelismos entre estética y condiciones sociohistóricas, dados los solapamientos y yuxtaposiciones en los procesos modernizadores.

En este sentido y más allá de la diatriba moderno/postmoderno, ubicábamos a Volpi como heredero de la tendencia internacionalista de la ‘nueva narrativa latinoamericana’ (Rama, Fuentes, Monegal), en la línea que cultivó el riesgo formal, dando preeminencia a la experimentación lingüística y estructural, y buscando la participación activa del lector en la decodificación de significados. De esta línea experimentalista surgieron revisiones críticas de la historia, en novelas como *Yo El Supremo* de Augusto Roa Bastos o *Terra Nostra* de Carlos Fuentes<sup>185</sup>, uno de los

---

<sup>184</sup> En la novela se percibe también la inclusión de fragmentos semejantes a noticias de periódicos o a tratados científicos.

<sup>185</sup> Para reiterar los desfases en las clasificaciones moderno y postmoderno, *Terra Nostra* es considerada por McHale como una novela claramente postmoderna, por sus cuestionamientos

principales referentes de Volpi<sup>186</sup>. Para el crítico uruguayo Ángel Rama, obras como éstas delinearon vías diferentes a las del realismo y el testimonio, para la introducción de la historia en lo que él clasificaba como *novísima narrativa*, con la cual el *Crack* coincide en algunos puntos. Según el análisis del autor de *En Busca de Klingsor, Terra Nostra* constituye “uno de los combates más arriesgados contra el tiempo” lineal y newtoniano. Fuentes inventa en esta novela “un espacio mítico en el que conviven todas las eras y todos los seres humanos y donde pasado, presente y futuro se anudan entre sí. Más que una novela histórica, *Terra Nostra* es una novela *contra* la Historia”, recalca Volpi (2008d: 180).

Abandonado el modelo historicista romántico de la reconstrucción de períodos pasados, que tuvo su esplendor en Latinoamérica en la obra de Alejo Carpentier, narradores como Fuentes se abalanzaron “sobre la eventualidad de un discurso global, conjunto intercomunicado de distintos tiempos o distintos espacios”, explicaba Rama (2008: 507). Para el investigador uruguayo, lo novedoso de textos como *Terra Nostra* y *Yo el supremo*, no estaba en la recuperación del pasado, sino en el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre “mediante bruscos cortes del tiempo y el espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia” (Rama, 2008: 507). Estas novelas se presentaban entonces como “discursos intelectuales intrahistóricos destinados a explicar [...] el sentido histórico de nuestro destino presente”; como vastas “estructuras interpretativas del largo tiempo latinoamericano y del largo espacio del continente”. La Trilogía de Volpi se enhebra en un sentido similar, al intentar explorar y dar sentido, no ya al continente, sino a todo el siglo XX y a la Modernidad, sabiéndose parte de Occidente, como comentábamos en el segundo capítulo. Entre saltos temporales y múltiples escenarios, Volpi recorre y abarca todo

---

mayormente ontológicos. Sin embargo, su autor, Carlos Fuentes, es generalmente considerado un autor moderno, como uno de los estandartes del llamado *boom*, y esa novela en particular también presenta considerables cuestionamientos epistemológicos, casi al mismo nivel que otras que McHale interpreta como modernas.

<sup>186</sup> Haciendo patente la admiración y empatía estética que confesaba el *Crack* en su *Manifiesto* por Carlos Fuentes, en su ensayo “El teorema de Fuentes” dice Volpi: “Si Fuentes es uno de esos pocos escritores que constituyen una tradición literaria por sí mismo, *Terra Nostra* constituye una imagen holográfica de su poética: en ella sus disfraces y sus máscaras resultan tan variados como los de Júpiter. Pero *Terra Nostra* es más que un mosaico de voces: es un universo dentro del universo, una anomalía cósmica, un agujero negro” (Volpi, 2008d: 178-179).

el siglo XX, desde el nacimiento de Gustav Links en 1905 (en *En Busca de Klingsor*) hasta el 31 de diciembre del 2000 (en *No será la tierra*), elaborando una radiografía de la pasada centuria, a través de sus secuencias históricas capitales: el desarrollo científico, la vida intelectual y el pensamiento de izquierda, la globalización y el desarrollo del neoliberalismo.

Así, más allá de la fragmentación promulgada y su afán de hablar sobre el derrumbe de las utopías, la trilogía también va dibujando líneas interpretativas de la historia, articulando sucesos dispares en búsqueda de sentido, como hemos podido observar. *En Busca de Klingsor* se enmarca, en ese sentido, en una narrativa de interpretación histórica, política y filosófica que, no obstante el rechazo a las visiones teleológicas y su intención de denuncia de nuestra visión romántica y utópica de la cultura, se presenta a sí misma con una intención totalizadora, de resumen y búsqueda de sentido. “Una novela es, para Volpi y para [Thomas] Mann, también una posible idea estética, una moral, con un planteamiento y un desarrollo ulterior: la novela, por supuesto, dice algo que la filosofía no puede expresar”, indicaba Urroz (2000: 33). Y recordemos que, de hecho, Volpi plantea la novela como una forma de conservar la memoria “lejos de la severidad de la historiografía o las ciencias sociales” (Volpi, 2008b: 15). No se conforma con la redención de la ‘pequeña historia’, sino que asume la novela -o la pretende- como una forma de conocimiento más abarcadora:

*Frente a la hiperespecialización que provoca que actualmente las disciplinas se centren en aspectos mínimos, muy importantes pero muy especializados, la novela al contrario permite aplicar un poco casi ese ideal renacentista de poder tratar el conocimiento en general. La novela como forma de conocimiento permite una reflexión profunda, no banal sobre todo, pero tampoco especializada, de algunos de los grandes aspectos de la vida y del universo desde lo más íntimo y las historias personales, que eso la novela siempre lo ha contado, pero también cualquier otro tipo de discurso. (Palaisi-Robert, 2003; el subrayado es nuestro)*

Es en este sentido que *En Busca de Klingsor* y el resto de la Trilogía buscan estructurarse como “novelas totales” o, como establecían en el *Manifiesto del Crack*, novelas como “universos propios”, novelas que aborden la realidad múltiple y multifacética, a través de la superposición de mundos, de la construcción de “cosmos egocéntricos” que se abran ante el lector. Hassan denominaba ‘construccionismo’ a la

intención postmoderna de (re)construir la realidad en “ficciones postkantianas”, en “verdades postnietzscheanas”, que permitieran el paso de la verdad única y del mundo fijo y hallado, hacia una “diversidad de derecho o incluso verdades o mundos en construcción”.

En sintonía con el perspectivismo nietzscheano y aquella intención de centrarse en lo otro de la razón, en la representación múltiple –dado que la verdad no existe o no puede ser hallada- Volpi efectivamente se centra en la ficción, en el refugio estético. Frente al lenguaje de la razón, del concepto, Nietzsche proponía el lenguaje de la imaginación, basado en la metáfora, más acorde con la pluriformidad y el movimiento de la realidad. Y, en ese sentido, Volpi decía: “Si, como hemos visto, las fronteras son construcciones ficticias, acaso la mejor forma de combatirlas sea con la imaginación” (2008b: 141), lo que recuerda las ideas nietzscheanas de “si para vivir necesitamos sólo de la mentira, entonces la voluntad de poder es arte y nada más que arte. Él es el gran posibilitador de la vida, en tanto se instituye como afirmación de la existencia en medio de una realidad que ha sido desprovista de su valor” (Varela, 2008: 126). Si no hay verdad, ni dios, ni bien, ni voluntad; frente a esa nada el hombre crea formas, “inserta su propio hacer en el devenir y afirma el mundo como único lugar de su hacer. Entonces los contenidos que produce también son formas, incluida su propia vida” (Varela, 2008: 126).

Se trataría entonces de una narrativa de resistencia desde lo estético, desde lo “sublime”. Volpi privilegia la innovación, la experimentación y la autorreflexión estética para enfrentarse a la representación y totalización moderna, a las visiones más científicas y teleológicas de la Modernidad, a través de una alegoría de la diversidad de “mundos en construcción”. No obstante, el movimiento implica en sí mismo una *visión totalizadora*, como también queda patente en la propia estructura narrativa. “De *Terra Nostra*, leída a los dieciocho años de edad, Volpi conserva [...] la idea de totalizarlo todo, de meter el mundo en un solo filón”, indicaba Urroz (2000: 35). De allí la idea de que un personaje –Links-, encarne un siglo; o de que un principio -la causalidad newtoniana o la incertidumbre cuántica- marque el espíritu de la época; o de que la búsqueda de “una” verdad –Klingsor-, simbolice la búsqueda de “todo” el conocimiento. “A veces me gusta pensar que soy el hilo conductor de estas historias, que mi existencia y mi memoria –y, por lo tanto, estas líneas- no son sino

los atisbos de una amplia e inextricable teoría capaz de comprender los lazos que nos unieron” (p. 21), dice Links, como queriendo encarnar una Teoría del Todo, que pudiera explicar y dar sentido a todos los fenómenos físicos conocidos.

En su libro *La imaginación y el poder*, Volpi resaltaba que la meta de Carlos Fuentes en novelas como *Terra Nostra* y *Cambio de Piel* era renovar la novela, incorporarle la modernidad perdida, “despojarla de los caracteres burgueses que había venido cargando desde el siglo XIX”, pero añadía que la estrategia había tenido un revés perverso:

Por desgracia, la cultura y la inteligencia de Fuentes le juegan una mala pasada: al pretender actualizar una teoría literaria –la “muerte de la psicología”- *pierde intencionalmente los personajes que ha construido*. Aunque su supuesta “abolición de la psicología” quiere funcionar de modo paralelo a las teorías de Reich y Marcuse, lo cierto es que accede a una especie de *totalitarismo narrativo*: nada se deja al azar; *el autor controla, sin tregua y hasta el final, la vida de sus criaturas*. (Volpi, 2001b: 67-68; el subrayado es nuestro)

Una interpretación parecida puede aplicarse a Volpi en *En busca de Klingsor*. Si bien el objetivo era enfatizar la discontinuidad, quebrar las certezas newtonianas para dar paso al mundo de la probabilidad y lo aleatorio en la ‘era de la incertidumbre’, denunciando las visiones teleológicas de la Modernidad; la ‘voluntad de ambigüedad’ de Volpi es igualmente determinada y calculada hasta el último detalle, como es de suponerse tomando en cuenta todo el largo y exhaustivo proceso de documentación y planificación<sup>187</sup> de sus novelas. Aunque no hay una verdad explicitada –nunca se dice quién es Klingsor-, el lector no se enfrenta realmente a una panorámica abierta, sino a un artefacto cerrado, determinado y prácticamente tautológico: como eje central, la búsqueda infructuosa de la verdad en una investigación detectivesca, que se entrelaza con el principio de incertidumbre y demás

---

<sup>187</sup> Según Chávez Castañeda y Santajuliana, desde *A pesar del oscuro silencio* Volpi incluye en su dinámica de escritura una exhaustiva planificación, donde “conceptúa hasta el nivel de la psicología profunda de los personajes, impone una arquitectura musical a la trama, prevé los capítulos de su historia, y fija las páginas de cada uno, perfila al narrador y a la voz narrativa como si se tratase de personajes de la novela, y constriñe sus procesos de creación a cronogramas” (Chávez Castañeda y Santajuliana, 2003: 84). El propio autor también detalló en una entrevista este trabajo preliminar: “Hago muchísimo trabajo previo, en cuadernos rayados, esquemas, cuadros, sinopsis, apuntes de todo tipo que van modelando la estructura del libro. Sólo cuando tengo todo esto listo comienzo a escribir, aun si después traiciono todo lo que había planeado” (Otamendi, 2010).

dilemas epistemológicos planteados por la física cuántica, los cuales sirven de hilo conductor a la vez que se trasvasan a la trama, a la estructura y a la figura del narrador, minándolos de indeterminación. Como marco o temas satélites que orbitan alrededor de lo mismo, los tropos del amor, la historia y la propia búsqueda detectivesca, igualmente afectados por la incertidumbre, el caos y la indecidibilidad, sin contar la referencia mítica a la leyenda de Klingsor, también orientada a resaltar aún más el tema del conocimiento y su relación con el poder y el mal.

Cada elemento de la trama, de la forma y el fondo, encajan en una misma dirección y sentido, sin que ni siquiera los personajes puedan escapar al *totalitarismo narrativo y conceptual* –no tienen que renegar de su naturaleza, porque son dibujados en función de las mismas hipótesis y preceptos, como puede notarse en el hecho de poner un detective advenedizo y pusilánime tras la búsqueda de la verdad, cuando lo que se quiere es que ésta no sea hallada. Todo ello conduce al lector, quizá no por un camino lineal, pero sí perfectamente delimitado, sin permitirle otras lecturas más que las que el texto explicita. “Postmodernist writers do not seem to care about what will happen to their texts. The reader is as free as the writer”, decía Fokkema (1997: 35). Pero Volpi sí mide muy bien qué pasa y a dónde conduce el texto, hasta en ese gesto de solicitar la participación del lector. Incluso el final, supuestamente abierto en espera de que el lector “complete el paquete de ondas”, como advertía Links, se reduce a esas “construcciones laberínticas de opción múltiple” que criticaba el propio autor –Heisenberg o Links, según los datos y argumentaciones aportadas en el texto-, porque a fin de cuentas “representan sistemas determinados predecibles” (Volpi, 1996). La novela proclama a partir de los postulados de la física cuántica una apertura, denuncia la idea de verdad unívoca, la voluntad de poder escondida en las tendencias teleológicas de la Modernidad, pero no problematiza en sí misma sus propios presupuestos, sino que se conforma con reflejarlos, ilustrarlos, “dramatizarlos” para explicarlos discursivamente, en una labor desenmascaradora<sup>188</sup>,

---

<sup>188</sup> Según el análisis habermasiano que revisamos en el primer capítulo, Nietzsche contraponía lo estético frente a la razón, partiendo de la base de que el arte podía considerarse la genuina actividad metafísica del hombre, precisamente “porque la vida descansa en la apariencia, el engaño, la óptica, la necesidad de perspectivas y de error” (Habermas, 1989: 111-112). No obstante, al deshacer lo racional en favor de lo estético, la crítica genealógica nietzscheana perdía su punto de apoyo. Ante esto, Habermas identificaba como una de las posibles estrategias, emprender una labor desenmascaradora, mediante una ciencia histórica que, al servicio de la filosofía de la voluntad de poder, escapara a la

pero sin la posibilidad de que afecten la calidad de un discurso de pretensión igualmente “teleológica”<sup>189</sup>.

En su análisis de la metaficción historiográfica, Hutcheon resaltaba el carácter paradójico de la poética postmoderna, que debe funcionar aún con elementos tan contradictorios o paradójicos como el hecho de que Lyotard haya construido una metanarrativa sobre la postmoderna incredulidad de las metanarrativas. En algo se asemeja a la propuesta de Volpi, al construir una suerte de metanarrativa sobre el fin de la utopía científica y del progreso en la “era de la incertidumbre”; es decir, una metanarrativa sobre el quiebre de la metanarrativa de la razón emancipadora, en su vertiente más positivista. Respecto a estas contradicciones, también comentábamos en el primer capítulo las críticas hechas a Lyotard respecto a proclamar la condición postmoderna como un estadio de desarrollo caracterizado por el fin de los metarrelatos, en un momento en que el desarrollo del capitalismo -y luego el neoliberalismo- se imponía como el más grandioso de todos los metarrelatos. Aunque no es el centro de nuestro análisis, *No será la tierra*, el último volumen de la trilogía volpiana, relata precisamente esto: la transición de un mundo donde supuestamente caen las grandes metanarrativas –el fin de la Unión Soviética, la disolución de la dicotomía comunismo vs capitalismo-, pero para dar paso al triunfo y expansión global y globalizadora del neoliberalismo.

Podemos notar en ese sentido que Volpi no logra escapar de la metanarrativa, de la razón o el logos, como tampoco lo hace la teoría postmoderna<sup>190</sup>, desde el mismo momento en que reclama ser considerada conocimiento, tal y como advierte

---

pretensión de verdad y desenmascarara la perversión de la voluntad de poder, la rebelión de las fuerzas reactivas y el surgimiento de la razón centrada en el sujeto. Este fue el camino que, según Habermas, tomó Bataille, Lacan y Foucault, autor referencia de Volpi.

<sup>189</sup> Ignacio Álvarez advertía en este sentido que la novela no admite otras lecturas más que las que explicita porque “el texto exige un lector dócil que acepte ser guiado por el laberinto que se le plantea y, más aún, recorrerlo al modo como el texto lo sugiere; un lector que llegue a las mismas conclusiones que han presidido su escritura y que no las cuestiona con una nueva perspectiva. Atrapado, ese lector no tiene posibilidades de operar con el texto, de ejecutarlo o interpretarlo: la obra se cierra sobre él” (Alvarez, 2003: 58).

<sup>190</sup> “Derrida’s constant self-consciousness about the status of his own discourse raises another question that must be faced by anyone—like myself—writing on postmodernism. From what position can one ‘theorize’ (even selfconsciously) [...]. Similarly Christopher Norris has noted that in textualizing all forms of knowledge, deconstruction theory often, in its very unmasking of rhetorical strategies, itself still lays claim to the status of ‘theoretical knowledge’ [...]. Most postmodern theory, however, realizes this paradox or contradiction” (Hutcheon, 2004: 13).

Hutcheon. No obstante, lo que se busca resaltar es la lucha contra los propios esquemas racionales y positivistas, los matices y la “provisionalidad” de las respuestas aportadas en ese sentido, la intención de no querer imponerse por sobre los demás discursos:

Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard, and others seem to imply that any knowledge cannot escape complicity with some meta-narrative, with the fictions that render possible any claim to “truth,” however provisional. What they add, however, is that no narrative can be a natural “master” narrative: *there are no natural hierarchies; there are only those we construct*. It is this kind of self-implicating questioning that should allow postmodernist theorizing to challenge narratives that do presume to “master” status, without necessarily assuming that status for itself. (Hutcheon, 2004: 13; el subrayado es nuestro)

Es en este sentido que la novela postmoderna y la ficción historiográfica en particular, quiere ser interpretada fuera de las totalizaciones, posicionándose en y reafirmando la paradoja y lo irreconciliable.

The visible paradoxes of the postmodern do not mask any hidden unity which analysis can reveal. *Its irreconcilable incompatibilities are the very bases upon which the problematized discourses of postmodernism emerge [...]*. The differences that these contradictions foreground should not be dissipated. While unresolved paradoxes may be unsatisfying to those in need of absolute and final answers, to postmodernist thinkers and artists *they have been the source of intellectual energy that has provoked new articulations of the postmodern condition*. (Hutcheon, 2004: 21; el subrayado es nuestro)

La irresolución que resultaría incómoda para aquellos que necesitan respuestas precisas –entiéndase escritores modernos- es lo que, según Hutcheon, alimenta al artista postmodernista, quien pretende permanecer en la indeterminación y la ambivalencia, o como se presenta en la novela, en el azar y la incertidumbre. Fokkema indicaba, de hecho, que la negación a la estabilidad estética y semántica es una de las estrategias básicas del postmodernismo. De allí que los postmodernistas crean –o pretendan- vivir en el mundo de la no-selección o la no jerarquía, rechazando incluso la estabilidad como conjetura:



Their stylistic preferences are dictated by a denial of semantic and syntactic stability, a denial even of a conjectured stability. It is indifference to the modernist goals of precision and authenticity that makes the postmodernist turn to either imprecision or overprecision, to either fantastic fabulation or a “literature of silence”. (Fokkema, 1997: 36)

No obstante, por más que se exhorte la resistencia desde lo sublime o desde la inestabilidad postmoderna, el giro esteticista recae muchas veces en la totalización, incluso como pensamiento filosófico. Huyssen (1993), por ejemplo, observaba en las propuestas de Lyotard un regreso a lo sublime kantiano, que conllevaba una tendencia totalizadora. Según su análisis, Lyotard retomaba la teoría kantiana de lo sublime en tanto teoría de lo no representable. De allí que la inversión postmoderna basada en la reinterpretación lyotardiana, asuma lo sublime como un escenario de aislamiento primordial entre la idea y toda representación sensible; un entorno para el arrepentimiento del pensamiento moderno.

A juicio de Huyssen, la vuelta a Kant pareciera plausible en una primera instancia, dado que la autonomía kantiana de lo estético y esa noción de “placer desinteresado” forman parte del germen de la estética moderna, en el momento en que se distinguen como autónomas las diferentes esferas de la razón –ciencia, moralidad y arte-, como afirmaban Weber y Habermas. En ese sentido, la teoría postmoderna pretende ubicarse fuera de lo moderno, pero amparándose en los principios de independencia de la modernidad estética, como también recalca Habermas. No obstante, el retorno postmoderno a lo sublime kantiano estaría olvidando -o pretendiendo ignorar- que la fascinación por lo sublime en el siglo XVIII tenía que ver justamente con el deseo de totalidad y representación, que Lyotard critica en la obra de Habermas. De allí que para Huyssen quizá el texto de Lyotard debiera interpretarse de otra manera, acercándolo más a una reconciliación habermasiana: si la noción de ‘sublime’ alberga un secreto deseo de totalidad, entonces lo sublime de Lyotard quizá pudiera entenderse como un intento de totalizar la esfera estética, fusionándola con todas las otras esferas de la vida, para así borrar las distinciones entre lo estético y el mundo de la vida, como había insistido Kant.

El giro estético, lo sublime de Volpi, quizá debiera leerse en el mismo sentido. En primer lugar porque, como hemos visto en nuestro análisis, toda la novela ilustra

precisamente la ruptura de la razón sustantiva, las consecuencias de la pretensión hegemónica de la razón científica, que se impone a todo nivel como la única forma de conocimiento válida, como en ese Núremberg sin religión ni arte que veía Bacon al llegar. En segundo lugar, porque su posición como autor, más que buscar la no totalización, pareciera albergar un deseo de recuperación del Proyecto Ilustrado, en una aproximación ideológica quizá más cercana a Habermas y su ‘acción comunicativa’, aunque su diagnóstico, sus mecanismos o su discurso parezcan más nietzscheanos o foucaultianos. Recuérdese que Volpi presentaba a la novela como una forma de conocimiento más abarcadora, frente a la hiperespecialización o, pudiéramos decir, frente a la separación de las esferas que denunciaba Habermas. “Me parece que la novela es en el mundo contemporáneo el espacio ideal para las reflexiones globales, fuera de la hiperespecialización de la ciencia y las ciencias sociales”, decía Volpi (López de Abiada, 2004: 372); la novela podía ser, incluso, un lugar para el desarrollo de nuevas utopías:

Me fascina el tema del derrumbe de las ideologías, *aunque a mí no se me derrumbara ninguna*. Ahora, más que reconstrucción de utopías, creo que se trata de construir desde cero ciertas utopías que se vuelven únicamente personales y la literatura es una de ellas porque tengo la convicción, sumamente firme, de que sí sirve para algo. (Plaza, 2007: 114-115; el subrayado es nuestro)

Recordemos que para dar un vuelco a la Teoría Crítica, Habermas proponía un desplazamiento en el foco de la investigación: de la racionalidad instrumental a la racionalidad comunicativa; de la acción teleológica a la acción comunicativa, donde “lo paradigmático no es la relación de un sujeto solitario con algo en el mundo objetivo, que pueda representarse y manipularse, sino la relación intersubjetiva que entablan los sujetos capaces de lenguaje y de acción cuando se entienden entre sí sobre algo” (Habermas, 1987: 489). En la acción comunicativa se supone que los sujetos interaccionan, no para imponer sus intereses, sino para hallar un entendimiento, y para ello exponen sus intereses, dialogan y llegan a un acuerdo a través de un diálogo no coaccionado. Todo ello puede resonar en consideraciones de Volpi sobre el papel de la ficción para la comprensión del otro y la búsqueda de un futuro común, como las siguientes:

La literatura de ficción, particularmente, es esa herramienta única de conocimiento del ser humano que no tiene ni la psicología, ni la historia, ni la filosofía, y que permite creer por un momento que uno es otro o que está cerca de ser otro, aunque sea falso. Eso es lo que te acerca a la experiencia de lo que significa ser un ser humano. (Plaza, 2007: 115)

La idea de que todos somos iguales y de que pertenecemos a la misma especie y a la misma comunidad es también *una ficción*, pero una ficción que nos permite apostar por un futuro común. Para lograr que esta utopía se vuelva realizable, se necesita *articular actos de imaginación política* [actos de acción comunicativa, también podríamos interpretar] que atenúen las desigualdades, eliminen los nacionalismos y regionalismos fanáticos y ahondar las coincidencias que nos hacen parte de esa entelequia llamada humanidad. En esta colosal tarea, la verdadera literatura, aquella que siempre ha buscado esquivar las fronteras y apostar por la igualdad de los lectores, desempeña un papel fundamental. (Volpi, 2008b: 141; el subrayado es nuestro)

Volpi se reconoce como un escéptico optimista: “Escéptico porque no creo en el bien anidado en el corazón humano, no creo que exista la verdad ni la bondad absoluta, somos débiles y el horror anida en el interior de todo ser humano” (Aguilar, 2007). Sin embargo, conserva cierto optimismo en “esa capacidad de la vida y del ser humano de seguir adelante”. Y de allí quizá ese último intento de redención de Links. Refiriendo la idea de eterno retorno nietzscheano, Links afirma que su siglo termina como comenzó:

¿De verdad me será concedido contemplar el final de un siglo que ha terminado exactamente igual a cómo empezó? ¿La culminación de estos años de pruebas infructuosas, de este vasto simulacro en el que hemos crecido, de esta larga serie de tentativas abortadas? ¿La muerte de este inmenso error que hemos conocido como siglo xx? (p. 533)

Pero a la vez que nombra, también quiebra<sup>191</sup> el concepto de eterno retorno, porque en su interior guarda una esperanza de redención, de que en alguno de esos giros la historia sea distinta:

---

<sup>191</sup> Urroz llega a indicar que Volpi “identifica erróneamente el eterno retorno de Nietzsche, pues le atribuye categorías que no coinciden con la argumentación original” (Urroz, 2000: 19).

Si Newton no escapó a las críticas, a las revisiones y a las burlas; si las teorías de Einstein y compañía no tardarán en engrosar la lista de brillantes errores, de asombrosos equívocos y de hermosas y falsas metáforas; si la ciencia no es más que un conjunto de inciertas proposiciones que es necesario corregir a cada instante, ¿cómo no habría de ser yo, y mi época, algo más que un hato de equívocos y malentendidos de cierta memoria? (p. 533)

Según la alegoría de Volpi, Einstein inició epistemológicamente la destrucción de las certezas newtonianas y los horrores de la Segunda Guerra Mundial terminaron de deslegitimar y quebrar de facto lo que quedaba de la idea de razón emancipadora y de la visión hegeliana de la historia como fin:

A partir de entonces, ni los hombres de ciencia ni los novelistas volverían a sentirse capaces de ofrecer una visión del mundo llana y armónica: la era del progreso lineal, de la taxonomía, del optimismo y la fe en el futuro habían llegado a su fin. Comenzaba la era de la incertidumbre. (Volpi, 2008e: 48)

No obstante, en la reflexión final de Links hay una esperanza de que todo haya sido un “error de cálculo”, la esperanza de que un nuevo giro en esta sempiterna búsqueda de conocimiento y verdad –que todavía concibe legítima-, permita un cálculo más exacto, *una nueva historia que arroje un resultado diferente*:

Yo he sido alternativamente un héroe, un criminal, de nuevo un héroe y de nuevo un criminal –incluso un loco-: demasiadas transformaciones en el anónimo espacio de una vida. Si esto ha podido ocurrirme a mí [entiéndase aquí que Links es la encarnación del siglo], estoy capacitado para vaticinar que lo mismo habrá de suceder con todos los grandes héroes y los grandes villanos, las grandes ideas y las grandes mentiras de nuestra era.

[...]

Siento parecer aguafiestas, pero lo único que puedo hacer ahora, lo único que pude hacer entonces es conservar el consuelo *de que no hay nada definitivo*, de que mi papel en la historia nunca quedará definitivamente fijado, de que siempre existirá una posibilidad –antes se le llamaba esperanza- de que todo, absolutamente todo, *no haya sido más que un error de cálculo*. Y, entonces, la historia empezará de nuevo. (p. 533-534; el paréntesis y el subrayado son nuestros)

Urroz<sup>192</sup> resaltaba respecto a esta reflexión de Links, que aunque hay una referencia al eterno retorno, también hay una alteración a la concepción nietzscheana, porque en estricto rigor el eterno retorno de Nietzsche no admite variaciones:

La clave del pasaje está, creo, en la concepción no-nietzscheana del eterno retorno: es decir, en esas “infinitas variaciones”, las cuales evidentemente no pueden ser. O es éste un error volpiano o bien se trata de una alteración que Links inflige a la noción original. (Urroz, 2000: 283)

Según el esquema nietzscheano, explica Urroz,

una vez habiendo apostado *todo* por un acto... éste se repite por toda la eternidad, y ese acto (es imprescindible saberlo) nos justifica no importa cuál sea, ese acto será siempre la única y absoluta partida de dados cuando de veras se pone en ello al azar como un aliado. (Urroz, 2000: 284)

No obstante, Links, como Volpi, no busca su justificación en el eterno retorno, ni pareciera adoptar el azar como un aliado, sino que lo asume como una suerte de fatum griego<sup>193</sup>, su vida aparece siempre “marcada” por la suerte, el destino, o la “providencia”<sup>194</sup>. Y al final, aunque dice aceptar la era de la incertidumbre, abrazando el azar, se ampara en la probabilidad con la esperanza de que todo cambie, tal y como sucedió antes, según nos comentó al inicio de la novela:

La tarde del 20 de julio de 1944, un golpe de suerte salvó a Hitler [...]. La mañana del 3 de febrero, otro golpe de suerte me salvó a mí [...]. Aún no sé hasta dónde es posible y equilibrado establecer una relación entre estos dos hechos. ¿Por qué me obstino entonces, tantos años después de aquellos sucesos, en conectar movimientos del azar que en principio nada tienen que ver? ¿Por qué continúo presentándolos

---

<sup>192</sup> Es importante tomar en cuenta que el análisis de Urroz se hizo sobre un texto previo de la novela, distinto al finalmente publicado, por lo que en este aspecto sobre el eterno retorno nietzscheano se citan algunos fragmentos que luego fueron cambiados o eliminados de la novela. Su análisis, no obstante, sigue siendo válido en términos generales.

<sup>193</sup> También la vida de Bacon se presenta marcada por el azar, pero dándole connotaciones de destino: “Admirando a su homónimo, se convenció de que, aun por error, su destino estaba ligado al de ese nombre; si no en una reencarnación –en la cual no podía pensar-, confiaba en una especie de llamada, en una casualidad demasiado obvia para ser producto del azar” (p. 57).

<sup>194</sup> “En cuanto recibí la carta del teniente Bacon, me di cuenta de que era una especie de aviso, una llamada de la Providencia” (p. 200), para salir de lo que estaba haciendo como investigador y participar en algo más grande: la búsqueda de Klingsor. Luego agrega: “Según Aristóteles, la causa de la causa es causa de lo causado. ¿Podría culpar a Von Neumann, entonces, de todo lo que vino después sólo porque tuvo la extraña ocurrencia de mencionar mi nombre? [...]. El viejo Von Neumann, experto en el azar, se convertía ahora en su principal instrumento” (p. 200).

unidos, como si fuesen sólo manifestaciones distintas de un mismo acto de voluntad? [...]. ¿Por qué sigo aferrado a *las ideas de fortuna, de fatalidad, de suerte*. (p. 20; el subrayado es nuestro)

En el artículo sobre la obra *Copenhague* de Michael Frayn, del encuentro entre Heisenberg y Bohr ya comentado, Volpi resaltaba un fragmento:

Al final, éste [Heisenberg] hace una afirmación contundente y, a la vez, conmovedora: “Necesitaríamos una extraña nueva ética cuántica”, dice. El drama científico se vuelve, en última instancia, humano. En medio del dilema entre un villano o un héroe, Frayn ha revelado una tercera posibilidad, una tercera lectura de sus actos, tan imposible de demostrar como las otras, pero con fuerza suficiente para resultar verosímil. Heisenberg, el director del programa atómico alemán, no es en este caso muy diferente del resto de nosotros: en el fondo, no es sino un ser humano más, *débil e inseguro —ambiguo, incierto—, un niño perdido en la irracionalidad de la guerra y del mal*. (Volpi, 2001c; el subrayado es nuestro)

Es ésa también la reflexión que pareciera quedar de *En Busca de Klingsor*. Aunque Volpi refleja en la novela la lucha por romper con los propios esquemas positivistas, todavía cree en la razón para guiar la conducta humana; evidentemente, no en la razón científicista que la novela critica, pero sí en la capacidad racional del ser humano. Así, aunque problematiza los valores universales de la Modernidad, aunque trastoca el binomio de bien y mal, relativizando los conceptos o intercambiándolos al ser impactados por el poder, sigue manteniendo tales distinciones, sigue extrañando alguna nueva ética cuántica para los tiempos que corren. Aunque desarma la visión hegeliana de la historia como fin y denuncia los resultados de las vinculaciones entre ciencia y poder<sup>195</sup>, en el fondo manifiesta una esperanza de que los excesos, de que los “irracionalismos” -nótese la palabra- sean corregidos: “Hay una especie de amnesia, nos olvidamos que muchas veces nos mueve el odio y lo irracional. Pese a que nos creemos seres tan racionales, seguimos dominados por motivaciones irracionales”, dice Volpi (Friera, 2007).

Asimismo, aunque problematiza la posibilidad de hallar una verdad, sigue ejerciendo la labor de la búsqueda de conocimiento a través de la novela. Aunque

---

<sup>195</sup> En una entrevista Volpi recalca: “La cercanía entre los científicos y los políticos siempre es peligrosa porque las personas que se dedican a la ciencia terminan al servicio del poder, o se convierten en sus principales víctimas” (Friera, 2007).

apela a recursos postmodernos para cuestionar la totalización y las visiones teleológicas y utopistas de la Modernidad, busca resumir el siglo, conocer y capturar los elementos clave que distinguen nuestra época, a través de su trilogía. En suma, aunque busca mostrar el fin del gran relato de la ciencia y el progreso, ilustra la crisis de la Modernidad y no la Postmodernidad o la condición postmoderna, porque los grandes relatos siguen allí –los continuará abordando en el resto de la Trilogía-, y porque como autor mantiene viva su “fe en la razón” -sello distintivo de la Modernidad, como apuntaba Ortega y Gasset. Con ella aspira, incluso, llegar a un conocimiento más amplio a través de la novela, llegar al “conocimiento completo”, como resalta Urroz:

Volpi me ha dicho que es precisamente por influjo paterno que, desde muy joven, se sintió (¿aspiró a ser?) un hombre del Renacimiento –específicamente Leonardo. Esto probablemente va a derivar –y a notarse- en sus obras cuando encontremos a un novelista obsesionado por cubrir los distintos registros de la cultura, el arte y las ciencias: la historia, la filosofía, la política, la antropología, el derecho, las matemáticas, la física, la música, el cine, etc. Más que al humanista [...], Volpi intenta encarnar el ideal del ‘conocimiento completo’ [...], sí hallamos a través de sus novelas esta suerte de busca totalizadora, este conocimiento raciovital orteguiano empeñado en comprender e interpretar toda su circunstancia. (Urroz, 2000: 39)

Como el personaje de Heisenberg en la novela, obsesionado por la incertidumbre pero, aún así, necesitado de certezas, Volpi cultiva y acepta el azar y la incertidumbre en la ficción, pero continúa buscando verdades, continúa intentando hallarle sentido al mundo, con “una dolorosa angustia por el futuro”, como comentaba el personaje de Schrödinger: “Heisenberg estaba obsesionado por la incertidumbre [...]. Su deseo de desarrollar una mecánica cuántica y de tener el monopolio de la verdad [...], me parece el intento de un hombre desesperado por hallarle sentido al mundo” (p. 350). Efectivamente, la frase pareciera decir más de Volpi que de Heisenberg, un personaje cuestionado a lo largo de toda la novela, a través de la narración de Links, y al que Volpi ha admitido no mirar muy positivamente. “Sé que suena paradójico, pero él, que analizó con tanta meticulosidad la incertidumbre, la imposibilidad física de tener toda la información sobre un sistema determinado, estaba más necesitado de certezas que nadie”, continuaba justificando

Schrödinger (p. 350). En el caso de Volpi, aunque su novela defiende y nos guía al azar y la incertidumbre, su acto de escritura busca certidumbres. “La falta de certezas provoca que la gente quiera verdades absolutas y [allí] la aparición de una posible tiranía es siempre muy fácil”, advertía en una entrevista (Aguirre y Delgado, 1999). Así también lo interpreta Urroz:

Volpi es un ilustrado que vive el dilema de su propio pensamiento: querer saber y darse cuenta que ello no conduce a nada, reconocer el principio de incertidumbre –“el hecho de que las verdades absolutas son tan reales como los unicornios”- [...] y añorar las certidumbres, y, por último, sumergirse en el caos... amparándose, a pesar de todo, en la episteme. (Urroz, 2000: 268)

Es a partir de esta episteme, de esta fe en la razón y en la novela como instrumento de conocimiento, que Volpi articula *En Busca de Klingsor*, con un propósito formal muy claro: desarticular las visiones teleológicas de la Modernidad, dismantelar el mundo lineal histórico, así como los presupuestos de utopía, progreso y civilización. Se refugia en lo estético –en lo dionisiaco- para denunciar las formas de representación modernas, pero conservando un carácter apolíneo en esa fe en la razón y en las posibilidades de la ficción para hallar, no ya una verdad única, pero sí verdades múltiples y autónomas. “La ficción no es lo contrario de la verdad. Está construida como una mentira intencional, pero no busca perseverar en el engaño, sino construir verdades distintas, autónomas, coherentes con sus propias reglas” (Volpi, 2008c: 24). Es su intento del arte de la novela como resistencia, como herramienta exploradora de lo que “la visión científica del mundo no dice una sola palabra [...] ¿De dónde vengo y adónde voy” (p. 351).



## **Conclusiones**

### **Klingsor y la Modernidad traicionada**



La Modernidad, como proceso histórico de modernización, se presentó desde sus orígenes principalmente como *emancipación*. Según lo concibieron los pensadores ilustrados, el Proyecto de Modernidad implicaba básicamente un proceso de emancipación humana y personal, social e individual, *fundamentado en la razón*. Si bien como vimos en el primer capítulo, no fue el resultado de un pensamiento homogéneo –al haber bebido del racionalismo, el empirismo, el pragmatismo y el idealismo–, la premisa básica del Proyecto Ilustrado era que, a través del desarrollo de una razón y una ciencia objetiva, el hombre podría adquirir el conocimiento necesario para controlar la naturaleza, emanciparse de las fuerzas externas –celestiales o terrenas– y organizar racionalmente la vida social, política y económica, para con ello –según las versiones más optimistas– lograr el progreso, la justicia, la igualdad e, incluso, la autorrealización y la felicidad.

Asumiendo la novela como una forma de conocimiento, no una “acumulación de falsedades, sino una forma legítima de explorar la realidad” y, sobre todo, de “conservar la memoria lejos de la severidad de la historiografía o las ciencias sociales” (Volpi, 2008b: 15), Jorge Volpi buscó con su trilogía del siglo XX radiografiar un período que él mismo califica como la era de la incertidumbre, problematizando precisamente esas premisas fundamentales de la Modernidad, al revisar críticamente lo que considera son las principales utopías del siglo: la utopía científica y del progreso en *En Busca de Klingsor*; la utopía de la izquierda revolucionaria en *El fin de la Locura*; el “socialismo real” de la Unión Soviética, la globalización y el neoliberalismo en *No será la Tierra*; en suma, lo que en términos lyotardianos serían algunas de las metanarrativas esenciales de los últimos tiempos.

Para poner en cuestionamiento esta concepción de Modernidad como proceso emancipador, *En busca de Klingsor*, la novela iniciática y paradigmática de la trilogía, se inserta en un momento crítico de la Modernidad: la crisis ética que

representó la Segunda Guerra Mundial, la Shoah y la bomba atómica, ese momento en que la humanidad “en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano”, se hundía “en un nuevo género de barbarie”, como alertaban Horkheimer y Adorno” (2005: 51); pero presentándola en paralelo a la problematización de las certezas epistemológicas que significó el principio de incertidumbre y demás postulados de la naciente física cuántica. El objetivo: minar de indeterminación, caos e incertidumbre esa noción teleológica de la historia; contrastar ese momento cumbre en el desarrollo de la ciencia, con ese momento de horror en la historia de Occidente, ilustrando precisamente el quiebre de la lógica que asociaba el desarrollo de la razón, con el logro del progreso, la felicidad y el bien.

Decíamos al inicio que, aunque no puede equipararse Modernidad con razón científica o cientificismo, el desarrollo de la ciencia ha marcado sustancialmente los procesos modernizadores en Occidente, por lo que las reflexiones sobre la preeminencia de la ciencia y la técnica constituyen, de hecho, uno de los ejes fundamentales del debate filosófico sobre la crisis de la Modernidad. Considerando la ciencia y la utopía científica y del progreso como uno de los aspectos más decisivos e ilustrativos del Siglo XX, la crítica de Volpi se inserta precisamente en este marco, asumiendo en su alegoría que todos, como sujetos cognitivos, funcionamos como científicos y detectives. Al plantearse como una pesquisa de la verdad –científica y detectivesca- al mismo tiempo que un recuento de la historia de la física, *En busca de Klingsor* es también un recuento de la razón moderna y de esos sujetos cognitivos que fueron llamados a cultivarla, como encarnación y símbolo del ‘hombre racional’.

En ese sentido, a lo largo de nuestro análisis comprobamos como Volpi ilustra la crisis de la Modernidad, primeramente evidenciando los límites de la razón para conocer, para hallar una verdad, sea científica, detectivesca, histórica o narrativa; y, consecuentemente, problematizando la razón como instrumento de distinción ética, mostrando –especialmente en la ficcionalización de la carrera por la bomba atómica, la figura de Klingsor y los personajes de Heisenberg, Bacon y Links- las consecuencias de una visión omnicomprendiva y cientificista del mundo, los extremos a los que puede llegar la razón como herramienta de dominación, desarticulando las nociones teleológicas de ciencia, historia y progreso.

La alegoría volpiana de resumen y balance del siglo, muestra así que, contrariamente a las predicciones del Proyecto Ilustrado y en sintonía con los diagnósticos de Habermas y Weber, la otrora razón emancipadora decantó en una racionalidad formal con arreglo a fines, una racionalidad burocrática, opresiva y deshumanizadora, que, en su cara más científicista y utilitaria, intenta explicar con sus códigos todas las esferas de la vida. La carrera por la bomba atómica, la figura de Klingsor y los discursos de los científicos ficcionalizados reflejan la preeminencia de esta razón instrumental, donde toda acción social racional se orienta a la consecución de unos objetivos, sin importar las consecuencias. La ciencia y la técnica no sólo se erigen como los medios para alcanzar un fin, sino que se plantean como un sistema omnicomprendivo de pensamiento, desplazando cualquier otra forma de acción y racionalidad humanas, y conduciendo a una disolución ética, que privilegia el ejercicio de poder, así como un individualismo competitivo y hedonista. La figura incierta de Klingsor, un científico notable con amplísimo poder y gran capacidad de opresión desde lo oculto, simboliza en sí mismo la Modernidad traicionada, la Modernidad reificada: la inversión de la razón ilustrada en mitología, como denunciaban Horkheimer y Adorno, donde el saber como poder no conoce límites ni condescendencia, sino método y dominación.

Siguiendo los parámetros esbozados en el *Manifiesto del Crack* y especialmente las propuestas de los llamados “Libros del caos” –respecto al desarrollo de una novela profunda y totalizadora, con voluntad de riesgo formal, una estructura narrativa compleja que reclame la participación del lector y una ‘voluntad de ambigüedad’ que ponga en evidencia los ‘juegos de verdad’-, Volpi estructuró en *En Busca de Klingsor* una plataforma integral de exploración y cuestionamiento del siglo, que se articula y funciona en diferentes niveles, a partir de los diversos elementos de forma y fondo que se van interrelacionando y potenciando entre sí, cumpliendo todos una función estructural y argumental en la exposición de reflexiones y disquisiciones.

Así, como vimos en el análisis, temáticamente la búsqueda infructuosa de la verdad en la investigación detectivesca, se entrelaza a la problematización de las certezas epistemológicas que significó el principio de incertidumbre y demás postulados de la física cuántica, como *exemplum* de las limitaciones del conocimiento

en ambas esferas, científica y detectivesca. El enigma de Klingsor jamás resuelto, más que como un ejercicio arbitrario de poder, se enmarca en la Segunda Guerra Mundial y en la carrera por la bomba atómica, problematizando a su vez la premisa ilustrada de la razón emancipadora, al socavar el paradigma del progreso lineal y las visiones teleológicas de razón, ciencia e historia. En la estructura narrativa, un narrador paradójico y hasta mentiroso, también afectado por los principios de indeterminación e indecidibilidad, juega en la tensión entre la subjetividad y la objetividad, obligando al lector a dejar su juicio de verdad en suspenso y a aceptar que tampoco le será posible conocer la realidad de la novela –quién es Klingsor, si es que existió-, sino de manera probabilística y reconociendo que el instrumento de observación y el observador –es decir, el narrador y el propio lector- incidirán en esa ‘realidad’ observada. Como explicamos, la inestabilidad y deslegitimación del narrador, Links, como sujeto enunciador de verdad, interpela una vez más el concepto moderno de sujeto cognitivo, mientras que la continua reflexión estética intenta desvelar el carácter de ‘constructo’ o ‘discurso’ que tiene la novela y, por analogía, cualquier discurso o historia, haciendo también patente el rol que debe cumplir el lector para su decodificación.

En lo genérico, comprobamos como un texto híbrido con guiños a la novela policial, al relato divulgativo científico y a la novela histórica, quiebra los esquemas decimonónicos o más clásicos de cada uno, para volver a poner en duda la posibilidad de hallar, escribir o sentar cualquier verdad: detectivesca, histórica o literaria. Resaltamos especialmente la identificación y el posterior quiebre con la novela policial –un género especialmente vinculado a la Modernidad– por minar, mediante el enigma nunca resuelto, la concepción heredera del racionalismo de que todo (crimen) obedece a una causa, rastreable e identificable y que, por tanto, todo es explicable. Asimismo observamos que la revisión en clave de ficción historiográfica del campo científico, durante el desarrollo inicial de la física cuántica hasta la carrera por la bomba atómica, y en el marco de la Segunda Guerra Mundial, presenta claros fines paródicos, para hacernos reflexionar sobre aspectos del pasado que todavía impactan ideológicamente en el presente, y repensar críticamente la historia oficial, entendiéndola como un ‘discurso’, es decir, mostrando una vez más que no hay una única verdad o historia, sino múltiples verdades, como múltiples representaciones.

Por último, por si quedara algún hilo sin atar, vimos como Volpi hace aún más explícitas sus reflexiones, diseminando a través de la narración, episodios, diálogos y personajes que exponen y prácticamente “dramatizan” todas estas disquisiciones acerca de la visión historicista y teleológica del mundo, las vinculaciones foucaultinas entre el saber y el poder, la ‘banalidad del mal’ conceptualizada por Arendt y demás inquietudes sobre la crisis de la Modernidad, expuestas en los puntos anteriores.

El objetivo de todo el entramado es, pues, desarmar la utopía científica y del progreso, retratar la Modernidad en crisis, interpelando las visiones teleológicas que marcaron esa primera parte del siglo XX, socavando así el concepto de razón emancipadora del Proyecto Ilustrado. La estrategia, sin embargo, no deja de ser paradójica. Para abordar el ‘siglo de la incertidumbre’, el siglo en el se supone cayeron las metanarrativas totalizadoras y se perdieron las certezas, se apela a la ‘novela total’ como herramienta de conocimiento, y se esgrimen las estrategias de los “Libros del caos” –que se fundamentan en la idea de que no existen verdades absolutas ni una historia como fin-, pero con la intención de desentrañar y resumir el siglo; es decir, totalizar y representar.

En sintonía con el perspectivismo nietzscheano y la intención de centrarse en ‘lo otro de la razón’, Volpi ciertamente establece una denuncia estética de la Modernidad, pretendiendo desarticular lo ‘uno’, la verdad que no existe o no podemos hallar, para dar paso a lo ‘múltiple’, a la multiplicidad de interpretaciones. Privilegia la experimentación y la autorreflexión estética para enfrentarse a la representación y totalización moderna. No obstante, el movimiento implica en sí mismo una visión totalizadora, al presentarse como una narrativa de interpretación histórica, política y filosófica, como la ‘novela total’ que busca conocer y capturar, de esa realidad múltiple y multifacética que mienta, los elementos clave que distinguen nuestra época. A pesar de su rechazo a las visiones teleológicas y su intención de denuncia de nuestra visión romántica y utópica de la cultura, *En busca de Klingsor* se proyecta a sí misma con una intención de resumen y búsqueda de sentido, como una suerte de metadiscurso sobre la crisis del metadiscurso del progreso. De allí también que en la alegoría un personaje –Links- pueda encarnar un siglo; que un principio -la causalidad newtoniana o la incertidumbre cuántica- marque el espíritu de la época; o

que la búsqueda de ‘una’ verdad –Klingsor-, simbolice la búsqueda de ‘todo’ el conocimiento.

En este mismo sentido, pudimos comprobar que, aunque *En busca de Klingsor* proclama una apertura a partir de los postulados de la física cuántica, no problematiza en sí misma los paradigmas que interpela, sino que se conforma con reflejarlos, ilustrarlos, explicarlos discursivamente, en un movimiento de denuncia y desenmascaramiento, sin que afecten de fondo la calidad de un discurso de tendencias igualmente totalizadoras. Así, si bien enfatiza la discontinuidad, apelando a la fragmentación y al quiebre de la narración con multiplicidad de voces narrativas y otros giros que resaltan la heterogeneidad de juegos de lenguaje, la ‘voluntad de ambigüedad’ volpiana resulta determinada y calculada hasta el último detalle: aunque no hay una verdad explicitada –nunca se dice quién es Klingsor-, el lector no se enfrenta realmente a una panorámica abierta, sino a un artefacto cerrado, determinado y tautológico. Como pudimos observar, cada elemento de la trama, de la forma y el fondo, encajan en una misma dirección y sentido, sin que ni siquiera los personajes puedan escapar al totalitarismo narrativo y conceptual. El lector es conducido, si bien no por un camino lineal, sí por uno perfectamente delimitado, sin permitirle otras lecturas más que las que el texto explicita y redonda, incluso en ese final arbitrario, pero nunca realmente abierto.

Así, aunque algunos investigadores y críticos han ubicado a Jorge Volpi como un autor postmoderno, nosotros pudimos comprobar que su intención y motivaciones no son del todo postmodernas. Aunque utiliza recursos identificables con el postmodernismo y sus argumentos y enfoques pueden sintonizar con los discursos nietzscheano, foucaultiano y lyotardiano, *En busca de Klingsor* ilustra la crisis de la Modernidad y no la Postmodernidad, porque los grandes relatos siguen allí, y porque Volpi, más que una exhortación a la condición postmoderna, presenta un afán de rectificación, de ‘corrección de los irracionalismos’ de esta Modernidad traicionada, lo que lo acerca más a las críticas revisionistas de Weber y Habermas. Como el personaje de Heisenberg en la novela, obsesionado por la incertidumbre y, aún así, necesitado de certezas, Jorge Volpi problematiza la razón emancipadora, desarma la visión hegeliana de la historia como fin y lucha por romper con sus propios esquemas positivistas, pero sigue confiando en la razón y en la búsqueda de conocimiento a



través de la novela, y sigue extrañando alguna “nueva ética cuántica” para los tiempos que corren. De ahí quizá el último intento de redención de Links, nombrando y a la vez quebrando el eterno retorno nietzscheano, con la esperanza de que en un nuevo giro de esta sempiterna búsqueda humana de conocimiento y verdad, se pueda llegar a un resultado diferente, a una historia distinta.



## **Bibliografía**



## Bibliografía<sup>196</sup>

- Aguilar Sosa, Y. (2007, marzo 23). La barbarie en el ser humano [Entrevista con Jorge Volpi]. *Expreso*, p. 11A.
- Aguirre, J., & Delgado, Y. (1999). Las respuestas absolutas siempre son mentiras. [Entrevista con Jorge Volpi]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 11. Recuperado a partir de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html>
- Altmann, M. (2004). La contaminación de los científicos. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 13-29). Madrid: Verbum.
- Alvarez, I. (2003). Paradoja y contradicción: Epistemología y estética en En busca de Klingsor de Jorge Volpi. *Taller de Letras*, 33, 47-60.
- Anderson, D. (2000). The Novels of Jorge Volpi and the Possibility of Knowledge. *Studies in the Literary Imagination*, 33.1, 1-20.
- Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Areco, M. (2007, marzo). Entrevista con Jorge Volpi. Sobre el enigma del compromiso del intelectual en el lado de allá y en el de acá. *Revista Iberoamericana*, LXXIII No. 218, 299-311.
- Arendt, H. (1984). *La vida del espíritu*. Madrid: C.E.C.
- \_\_\_\_\_. (1974). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Bacon, F. (1987). *Novum organum*. Barcelona: Laia.
- Barrera, B. (2006). La épica desinteresada de Jorge Volpi: En busca de Klingsor. En *Guerra y Literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea* (pp. 241-249). El Puerto de Santa María: Fundación

---

<sup>196</sup> Para facilitar la ubicación de referencias, se indican aquí las ediciones consultadas y citadas en la investigación, las cuales no necesariamente se corresponden con las primeras ediciones publicadas.

Luis Goytisolo.

- Barrio Olano, J. I. (2004). Prefiguraciones de En busca de Klingsor en A pesar del oscuro silencio, de Jorge Volpi. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. (pp. 44-56). Madrid: Verbum.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.
- Bell, D. (1977). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI.
- Bertens, H. (2005). *The Idea of the Postmodern*. Londres: Routledge.
- Bertens, H. & Fokkema, D. (Eds.). (1997). *International postmodernism: theory and literary practice*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Calderón, S. (2004). Derivas de lo policiaco en En busca de Klingsor, de Jorge Volpi. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 57-72). Madrid: Verbum.
- Calinescu, M.. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Calvino, I. (1990). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Carbajal, B. J. (2005). The Packaging of Contemporary Latin American Literature «La Generación del Crack» and «McOndo». *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 20, No. 2, 122-132.
- Cassirer, E. (1972). *La filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casullo, N. (Ed.). (2004). *El debate Modernidad – Posmodernidad: edición ampliada y actualizada*. Buenos Aires: Retórica.
- Chávez Castañeda, R. (2006). La génesis. En Chávez Castañeda *et al*, *Crack. Instrucciones de Uso* (pp. 140-148). Barcelona: De Bolsillo.

- Chávez Castañeda, R. *et al.* (2006a). *Crack. Instrucciones de Uso*. Barcelona: De Bolsillo.
- Chávez Castañeda, R., *et al.* (2006b). Manifiesto del Crack. En Chávez Castañeda *et al.*, *Crack. Instrucciones de Uso* (pp. 207-224). Barcelona: De Bolsillo.
- Chávez Castañeda, R., & Santajuliana, C. (2003). *La generación de los enterradores II*. México: Nueva Imagen.
- Chávez Castañeda, R., & Santajuliana, C. (2004). Diccionario Volpi. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 73-103). Madrid: Verbum.
- Connor, S. (2004). *The Cambridge companion to postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cottingham, J. (1987). *El racionalismo*. Barcelona: Ariel.
- Crespi, F. (2004). Modernidad: La ética de una edad sin certezas. En N. Casullo (Ed.), *El debate Modernidad – Posmodernidad: edición ampliada y actualizada*. (pp. 229-238). Buenos Aires: Retórica.
- Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit.
- \_\_\_\_\_. (1997). *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Descartes, R. (1977). *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (1988). *Discurso del método*. Madrid: Alianza.
- Diéguez Lucena, A. J. (1993). Cientifismo y modernidad: una discusión sobre el lugar de la ciencia. *Philosophica Malacitana. Suplemento, 1. El giro posmoderno*, 81-102.
- Eagleton, T. (1986). Capitalism, Modernism and Postmodernism. En *Against the Grain. Essays 1975-1985* (pp. 131-147). Londres: Verso.

- \_\_\_\_\_. (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Estivill, A. (2006). El escítalo de lo casual. En Chávez Castañeda *et al*, *Crack. Instrucciones de Uso* (pp. 127-139). Barcelona: De Bolsillo.
- Fernández Buey, F. (2003). Del mal radical a la trivialidad del mal: Hannah Arendt. En *Poliética* (pp. 251-299). Madrid-Buenos Aires: Losada.
- Fokkema, D. (1984). *Literary history, modernism, and postmodernism*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- \_\_\_\_\_. (1997). The Semiotics of literary postmodernism. En H. Bertens, & D. Fokkema (Eds.), *International postmodernism: theory and literary practice* (pp. 15-42). Amsterdam: John Benjamins.
- Foster, H. (Ed.). (1985). *La posmodernidad*. México: Kairós.
- Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- \_\_\_\_\_. (1984). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. (Vol. 1). Bogotá: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (2007). *La verdad y las formas jurídicas*. Buenos Aires: Gedisa.
- Franken K., C. (2012). En busca de Klingsor de Jorge Volpi: Una novela con formato policial híbrido, posmoderno y poscolonial. *Acta Literaria*, 44 I Sem., 53-72.
- Friera, S. (2007, octubre 15). La novela es para mí una forma de explorar el mundo. [Entrevista con Jorge Volpi]. *Página 12*. Recuperado a partir de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-7967-2007-10-15.html>
- Fuentes, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós.



- \_\_\_\_\_. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.
- Gay, P. (1977). *The Enlightenment: an interpretation*. Nueva York: Norton.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- Geymonat, L. (1985). *Historia de la filosofía y de la ciencia* (Vol. II). Barcelona: Crítica.
- Giannini, H. (2005). Breve historia de la filosofía. Santiago de Chile: Catalonia Ltda.
- Gil, E. (2003, junio 15). Las utopías terminaron en totalitarismos [Entrevista con Jorge Volpi]. *Siempre!*, No. 2609, 76-77.
- Goebel, R. (2004). El padrino de Klingsor. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 112-122). Madrid: Verbum.
- González Boixo, J. C. (Ed.). (2009a). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Vervuert.
- González Boixo, J. C. (2009b). Del 68 a la generación inexistente. En J. C. González Boixo (Ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual* (pp. 7-23). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- González Echeverría, R. (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte.
- \_\_\_\_\_. (2004). La razón recobrada. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 145-148). Madrid: Verbum.
- Grau, M. (2004). En busca de Klingsor y la teoría de juegos. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 149-162). Madrid: Verbum.
- Habermas, J. (1982). *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (1985). Modernidad: un proyecto incompleto. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 19-36). México: Kairós.
- \_\_\_\_\_. (1988). Modernidad versus postmodernidad. En J. Picó (Ed.), *Modernidad y*

- Postmodernidad* (pp. 87-102). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Madrid: Cátedra.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hassan, I. (1987). *The postmodern Turn. Essays in postmodern theory and culture*. Ohio: Ohio State University Press.
- \_\_\_\_\_. (1991). El pluralismo en una perspectiva posmoderna. *Criterios*, 29, 267-288.
- \_\_\_\_\_. (2001). From Postmodernism to Postmodernity: The local/Global Context. *Philosophy and Literature*, 25(1), 1-13.
- Hazard, P. (1952). *La Crisis de la conciencia europea : 1680-1715*. Madrid: Pegaso.
- \_\_\_\_\_. (1985). *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid: Alianza.
- Hegel, G. (1955). *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (Vol. III). México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1960). *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Nietzsche II*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Hobbes, T. (1979). *Leviatán*. Madrid: Editora Nacional.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2005). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia postmoderna. *Criterios, Especial de homenaje a Bajtín*, 187-203.
- \_\_\_\_\_. (2004). *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. Nueva York: Routledge.
- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.

- \_\_\_\_\_. (2004). Guía del postmodernismo. En N. Casullo (Ed.), *El debate modernidad postmodernidad* (pp. 229-268). Buenos Aires: Retórica.
- Insúa Cereceda, M. (2004). La pesquisa de la verdad en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi. *Revista chilena de literatura*, No. 64, 91-102.
- Jameson, F. (1991). *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jiménez Ramírez, F. (2004). *En busca de Klingsor: Jorge Volpi y el lenguaje científico*. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 180-186). Madrid: Verbum.
- Juan-Navarro, S. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Biblioteca Javier Coy d'Estudis Nord-americans. Universitat de València.
- Kant, I. (1964). Respuesta a la pregunta ¿qué es eso de la Ilustración? En Emilio Estiù (Trad.), *Filosofía de la historia* (p. 58). Buenos Aires: Nova.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Fundamentación de la metafísica de las buenas costumbres*. Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_. (1983). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Locke, J. (1969). *Ensayo sobre el gobierno civil*. Madrid: Aguilar.
- López de Abiada, J. M. (2004). *En busca de Klingsor o los meandros de la memoria y el dilema fáustico. Entrevista a Jorge Volpi*. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 371-376). Madrid: Verbum.
- López de Abiada, J. M., Jiménez Ramírez, F., & López Bernasocchi, A. (Eds.). (2004). *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum.
- López Labourdette, A. (2004). *Laberintos del saber: Una lectura de En busca de Klingsor como escenificación de la postcolonialidad*. En J. M. López de

- Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 187-202). Madrid: Verbum.
- Lottaz, A. (2004). Huellas de Parsifal en *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi. En J. M. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez, & A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 208-217). Madrid: Verbum.
- Liotard, J-F. (1986a). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (1986b). *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (1987). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Marún, G. (2009). El teorema de Gödel y la literatura latinoamericana: Jorge Volpi y Guillermo Martínez. *Hispania*, 92, No. 4, 696-704.
- Mayos, G. (2005). Modernidad y racionalidad: razón geométrica versus razón dialéctica. *Convivium: revista de filosofía*, 18, 47-72.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Londres: Routledge.
- Morales Gamboa, F. (2007). La crítica de la Razón y la Modernidad desde el género policial en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 34. Recuperado a partir de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/klvolpi.html>
- Müller, G. (2004). Las novelas del Boom como provocación canónica: interacciones literarias entre la Onda, el Crack y Carlos Fuentes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, No. 59, 43-52.
- Nietzsche, F. (1972). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1980). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *Historia como sistema*. Madrid: Revista de Occidente.
- Otamendi, A. (2010, julio 9). Entrevista a Jorge Volpi. *Revista Archivos del Sur*. Recuperado a partir de <http://revistaarchivosdelsur-entrevistas.blogspot.com.es/2010/07/entrevista-jorge-volpi-por-araceli.html>
- Palaisi-Robert, M-A. (2003). Entrevista a Jorge Volpi. *Cuadernos*

*Hispanoamericanos*, 642, 129-136.

Paz, O. (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. (1987). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: De Bolsillo.

Picó, J. (Ed.). (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.

Picó, J. (1999). *Cultura y modernidad: seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Madrid: Alianza.

Plaza, C. (2007). Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre los novelistas mexicanos Jorge Volpi y Mario Bellatín. *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*, 19, 111-121.

Pohl, B. (2004). «Ruptura y continuidad». Jorge Volpi, el Crack y la herencia del 68. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, No. 59, 53-70.

Rama, Á. (1981). Los contestatarios del poder. En *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964-1980* (pp. 9-48). México: Marcha.

\_\_\_\_\_. (2008). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Ramos, M. D. (2012). *La trilogía de Jorge Volpi como ventana sitiada en la posmodernidad*. Wayne State University, Detroit (Michigan). Recuperado a partir de [http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1554&context=oa\\_dissertations](http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1554&context=oa_dissertations)

Ramouche, M-P. (2006). Política y literatura en la obra de Jorge Volpi. Presentado en Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España, Santander.

Regalado, T. (2006). Trescientas sesenta y cinco formas de hacer Crack. Bibliografía comentada. En Chávez *et al*, *Crack. Instrucciones de Uso* (pp. 225-262). Barcelona: De Bolsillo.

\_\_\_\_\_. (2009). Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio. En J. C. González Boixo (Ed.),

- Tendencias de la narrativa mexicana actual* (pp. 143-168). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- \_\_\_\_\_. (2011, febrero 7). La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida. [Entrevista a Jorge Volpi]. *Letralia*, 246 Año XV.
- Rodríguez Llamas, S. (2014). *La trilogía del siglo XX de Jorge Volpi: El arte de la novela y el discurso de poder*. Universidad de León, León. Recuperado a partir de [https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/3505/tesis\\_6ccb8c.PDF?sequence=1](https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/3505/tesis_6ccb8c.PDF?sequence=1)
- Rodríguez Monegal, E. (1969). *Narradores de esta América* (Vol. 1). Montevideo: Alfa.
- Rousseau, J-J. (1992). *El Contrato social o Principios de derecho político*. Madrid: Tecnos.
- Rzepka, C. J., & Horsley, L. (Eds.). (2010). *A Companion to Crime Fiction*. West Sussex: Wiley - Blackwell.
- Sánchez, J. J. (2005). Introducción. Sentido y alcance de Dialéctica de la Ilustración. En M. Horkheimer, & T. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos* (pp. 9-46). Madrid: Trotta.
- Santodomingo, R. (2004, septiembre 24). El fin de la locura. [Entrevista con Jorge Volpi]. *BBC Mundo*. Recuperado a partir de [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_3685000/3685372.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3685000/3685372.stm)
- Shaw, D. (1989). Towards a Description of the Post-Boom. *Bulletin of Hispanic Studies*, 66, 87-94.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Skarmeta, A. (1981). Al fin y al cabo, es su propia vida, la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano. *Texto Crítico* 7, 22-23, 72-89.
- Solana, A., & Serna, M. (2000). La novela es una forma de explorar el mundo. [Entrevista con Jorge Volpi]. *Babab*, 4. Recuperado a partir de

[http://www.babab.com/no04/jorge\\_volpi.htm](http://www.babab.com/no04/jorge_volpi.htm)

- Sorley, W. R. (1965). *A History of british philosophy to 1900*. Cambridge: University Press.
- Todorov, T. (1980). Typologie du roman policier. En *Poétique de la prose* (pp. 55-65). Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Península.
- \_\_\_\_\_. (2008). *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Galaxia Gutemberg. Círculo de Lectores.
- Urroz, E. (2000). *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México: Aldus.
- \_\_\_\_\_. (2003). El fin de la locura. Crítica. *Revista de la Universidad de México*, 623. Recuperado a partir de [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/15744/16982](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/15744/16982)
- \_\_\_\_\_. (2006). El Crack en el vórtice de la novela mexicana. En Chávez Castañeda *et al*, *Crack. Instrucciones de Uso*. (149-162). Barcelona: De Bolsillo.
- Valverde, C. (2003). *Génesis, estructura y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Varela, G. (2008). *La filosofía y su doble. Nietzsche y la música*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Volpi, J. (1996, abril 28). Los libros del caos. *La Jornada Semanal de La Jornada*. México.
- \_\_\_\_\_. (2001a). *A pesar del oscuro silencio*. México: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (2001b). *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México: Era.
- \_\_\_\_\_. (2001c, marzo). Encuentro en Copenhague. *Letras Libres*. Recuperado a partir de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/encuentro-en-copenhague>

- \_\_\_\_\_. (2002a). Ciencia y literatura, el principio de la novela. En E. Becerra (Ed.), *Desafíos de la Ficción*. Santiago de Chile: Cuadernos de América sin nombre.
- \_\_\_\_\_. (2002b). *El juego del apocalipsis. Un viaje a Patmos*. Barcelona: Plaza & Janés / Ave Fénix.
- \_\_\_\_\_. (2004a). *El fin de la locura*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (2004b). El fin de la narrativa latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, No. 59, 33-42.
- \_\_\_\_\_. (2004c). *El temperamento melancólico*. México: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (2006a). Código de procedimientos literarios del *Crack*. En Chávez Castañeda et al, *Crack. Instrucciones de Uso*. (pp. 207-224). Barcelona: De Bolsillo.
- \_\_\_\_\_. (2006b). *No será la tierra*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (2008a). *En busca de Klingsor*<sup>197</sup>. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (2008b). *Mentiras Contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_. (2008c). De parásitos, mutaciones y plagas. En *Mentiras contagiosas* (pp. 23-37). Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_. (2008d). El teorema de Fuentes. En *Mentiras contagiosas* (pp. 177-185). Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_. (2008e). Pobladores de mundo extraños. En *Mentiras contagiosas* (pp. 39-57). Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_. (2009). *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Debate.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Oscuro bosque oscuro*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Volpi, J., Urroz, E., & Padilla, I. (2000). *Tres bosquejos del mal*. Barcelona: Muchnik.
- Weber, M. (1985). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona: Orbis.

---

<sup>197</sup> La primera edición de *En busca de Klingsor* es de 1999. Aquí apuntamos la edición consultada y citada de 2008, para facilitar la ubicación de citas y referencias.



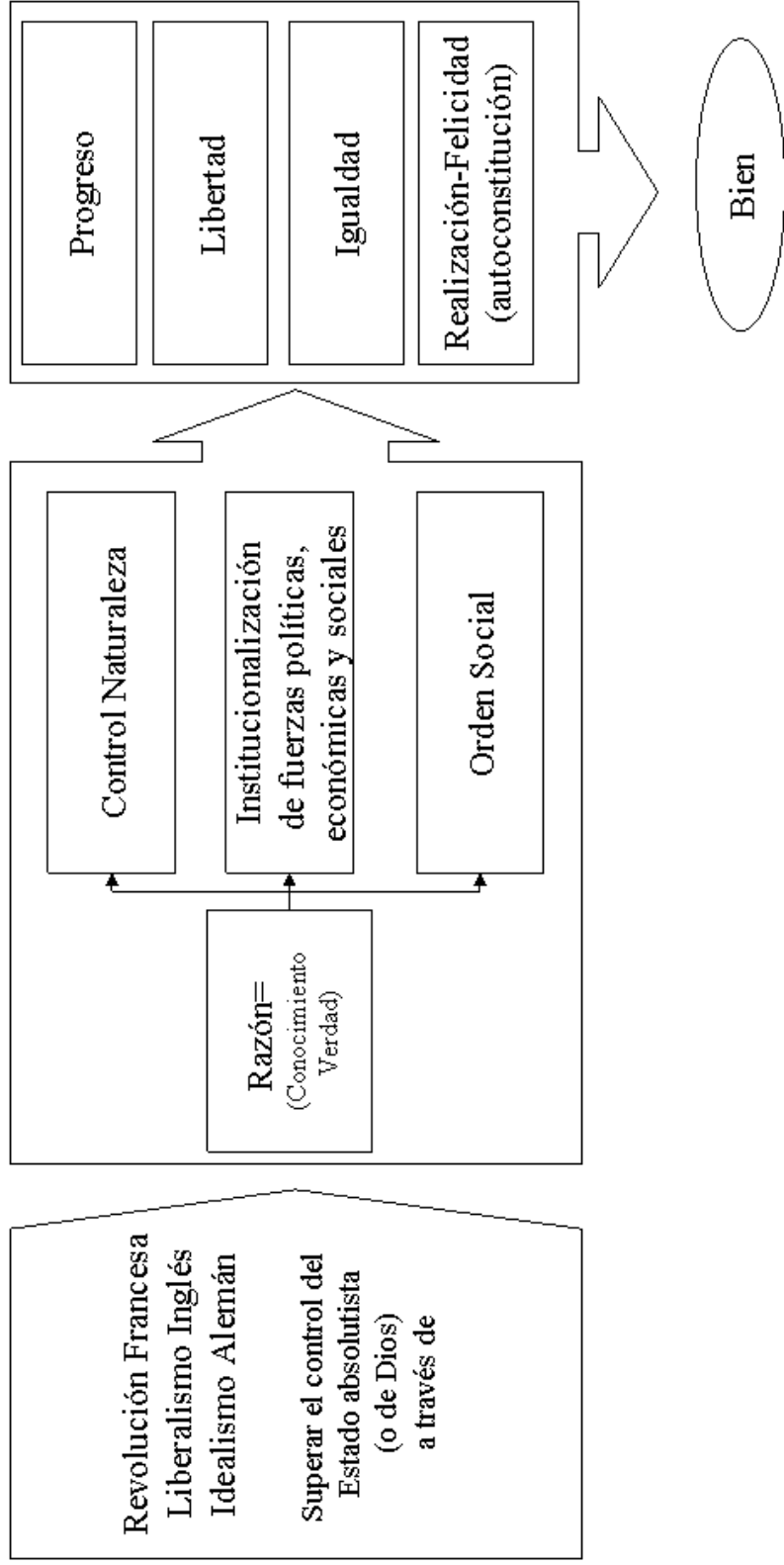
- \_\_\_\_\_. (2002). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Finales de Partida: La Modernidad Irreconciliable*. Madrid: Cátedra.
- Yúdice, G. (1989). ¿Puede hablarse de postmodernidad en America Latina? *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15.29, 105-128.



## **Apéndices**



APÉNDICE 1  
**La Modernidad como proceso emancipador  
según la vertiente burguesa**





APÉNDICE 2  
**La crisis de la Modernidad emancipadora**  
*en En busca de Klingsor*

