

ENTREVISTA CON JORGE VOLPI:
SOBRE EL ENIGMA DEL COMPROMISO DEL INTELLECTUAL EN EL LADO DE
ALLÁ Y EN EL DE ACÁ

POR

MACARENA ARECO
Pontificia Universidad Católica de Chile

Jorge Volpi (Ciudad de México, 1968) está terminando su ambiciosa trilogía acerca de las relaciones entre poder y saber en el siglo xx, iniciada con *En busca de Klingsor* (1999) –que recibió el premio Biblioteca Breve y ha sido traducida a veinte idiomas– y seguida por *El fin de la locura* (2003), cuyo acontecer se extiende entre el sesenta y ocho francés y la caída del muro de Berlín.

La novela policial y el folletín romántico, el lector como detective, la incertidumbre en la física y la política, las imposturas intelectuales, la responsabilidad del escritor y el triunfo del poder como la otra cara del término del delirio revolucionario, fueron algunos de los temas tratados en la siguiente entrevista, realizada en la capital mexicana en diciembre de 2005, en la cual Volpi se refirió también a la última obra de la trilogía, que será publicada a fines de 2006, y que comienza con un urgente imperativo: “¡Basta de podredumbre!”.

MACARENA ARECO: El espacio-tiempo en *Klingsor*: ¿por qué ese emplazamiento europeo y ese tiempo de la Segunda Guerra Mundial?

JORGE VOLPI: Lo que siempre respondo es que es posterior. Muchas veces se piensa que yo quería escribir una novela donde no hubiera mexicanos o que no tuviera nada que ver con América Latina y eso es completamente falso. Simplemente quería escribir una novela sobre el mundo de la ciencia; eso era lo que más me interesaba desde el principio, por una fascinación que tenía desde niño y me dediqué a investigar asuntos de ciencia. No sabía muy bien hacia donde iba a ir, sólo sabía que quería retratar la vida de científicos y en esa investigación en cierto momento me quedó claro que el periodo que más me gustó es el descubrimiento de la mecánica cuántica, de la relatividad, en la primera mitad del siglo xx y eso pasa en Alemania, centralmente. Así que si la novela se convirtió sobre todo en una novela alemana –aunque una parte pasa en Estados Unidos– es por este motivo, y si no hay mexicanos era sólo por una cuestión de verosimilitud. También lo he contado alguna vez, que en la primera versión de *Klingsor*, cuando estaba escribiendo, yo quería que el personaje principal, Francis Bacon, fuera mexicano, porque me parecía más natural escribir como mexicano. Entonces, en la primera versión así era: en realidad no se llamaba Francis Bacon, se llamaba Jorge Cantor –para hacer el mismo chiste de Francis Bacon pero con Cantor– pero luego me di cuenta de que era absolutamente inverosímil que un

mexicano fuera a cazar nazis en Alemania y por eso desaparecieron los mexicanos en la novela.

MA: El código onomástico es muy importante en *Klingsor*. Por ejemplo en el nombre Francis P. Bacon –por un lado el del científico inglés, por otro, la P de Parsifal–, se refleja algo muy característico de la novela: mezclar ciencia con mito, lo que también aparece en la construcción del reactor descrita como la búsqueda del Grial, lo cual es muy irónico si se piensa que éste es un objeto sanador, mientras que el reactor es lo contrario. ¿Tu intención era deconstruir la oposición ciencia/ magia o ciencia/mito?

JV: Ciencia/mito sobre todo, porque es una novela sobre ciencia y el que la ciencia esté amparada en los mitos del Santo Grial tiene que ver con eso: la búsqueda de la verdad de la ciencia, semejante a la búsqueda de la iluminación.

MA: Otro tema es la desterritorialización, en el sentido de que un novelista mexicano escribe sobre un momento y un espacio central en la historia del siglo xx...

JV: Esto es la eterna discusión sobre este punto, que a mí me parecía absurdo. Cuando empecé a escribir la novela, ya sabiendo que iba a tratar sobre Alemania, en ningún momento me pareció que fuera ni siquiera levemente extraño, de que hubiera ningún elemento de exotismo en que un escritor como yo, latinoamericano, mexicano, escribiera sobre eso. No fue sino hasta que apareció la insistencia de muchos críticos españoles, sobre todo al principio, y luego de muchos lugares, de señalar lo que les parecía rarísimo, que un mexicano escribiera una novela sobre la Alemania nazi, que a mí no me parece, la verdad, nada raro. Es decir, hay en América Latina una tradición cosmopolita desde el principio, pero por lo menos desde el siglo veinte muy poderosa, la tradición que tiene a Borges y en el caso mexicano a Alfonso Reyes, que prefería escribir sobre Grecia que sobre el mundo prehispánico, sin que ello le quitara ningún elemento de mexicanidad.

MA: ¿Y por qué crees que ahora hay esa reacción tan fuerte?

JV: Porque a pesar de todo no acaba la polémica sobre la cultura nacional en América Latina. Porque a pesar de que yo hubiese creído que esa polémica había terminado en los años treinta, continúa con otras variantes, en época de globalización y antiglobalización. La idea de qué es lo que distingue a lo mexicano y a lo latinoamericano, cuál es la esencia de lo mexicano y hasta dónde el escritor mexicano está obligado a representar esa esencia...

MA: Que es la discusión de Borges en “El escritor argentino y la tradición”. Frente a eso, supongo que tu respuesta es que no te queda otra que escribir como mexicano...

JV: Yo soy mexicano y seguramente escribo como mexicano, por más que lo que escriba no ocurra en México. Además, se necesita ser muy poco avezado en prácticas literarias como para no darse cuenta que en cualquier caso, un mexicano escribiendo sobre Alemania o sobre Rusia o lo que sea, incluso no metafóricamente, hay una correspondencia con lo que estás viviendo.

MA: ¿Y esa elección por una lengua blanca, sin mexicanismos, es por el tema?

JV: Mi pretensión estilística desde el principio, y también porque así estaba construida la novela, era que yo quería escribirla con la claridad de un ensayo científico. Entonces, no me permitía ningún mexicanismo voluntario, aunque hay varios involuntarios, es decir, mi español no deja de ser un español de México a pesar de todo. Quería esa claridad del ensayo científico, sin ningún tipo de color local, que además era poco

verosímil siendo que el narrador técnicamente es alemán y supuestamente está narrando en alemán. La idea es que en el fondo estamos leyendo una traducción al español, eso es cierto, es parte del juego.

MA: Respecto al tiempo, éste es circular, en varios sentidos. Por ejemplo, hay un momento en que Links le dice al psiquiatra si puede encender la luz y le pregunta si ha oído hablar de la conspiración contra Hitler y ahí se puede hacer un círculo y volver al comienzo de la novela, que es la conspiración. ¿Hay un concepto de tiempo circular, en el sentido nietzscheano, y de que no avanzamos?

JV: 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.

MA: Lo otro que me parece interesante es la mezcla permanente que tú haces entre microhistoria y macrohistoria o biografía y grandes hechos y, en particular, de la trama romántica con la histórica, ¿por qué entrelazar lo romántico con lo histórico?

JV: En *Klingsor* me parecía que era inevitable, 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. Y por otro lado está esta correspondencia que hice en *Klingsor* y que luego también se prolongará en las demás novelas, de tratar de hacer una comparación metafórica entre los detectives, los científicos y los amantes...

MA: Y los lectores.

JV: Los lectores en el otro nivel metaliterario, pero sólo en el nivel de la novela esos tres individuos que aparecen y que a veces son el mismo –a veces en el propio Francis Bacon o Gustav Links– comportándose de la misma manera, sea que busquen la verdad criminal, la verdad científica o la verdad amorosa: armando pistas, construyendo teorías, hipótesis, como detectives.

MA: En esta novela usas muchos códigos de formas narrativas populares, entre ellas la novela de detectives, en sus dos modalidades, tanto en el policial clásico como en la serie negra...

JV: Y la novela de espías, que sería una variante ligeramente distinta.

MA: En el marco del policial, en esta novela hay un enigma que es *Klingsor*, pero el enigma se va duplicando: por ejemplo, qué pasó con Heisenberg, qué tan comprometido estuvo con los nazis, o, en términos amorosos, el personaje duda si lo quieren o no lo quieren, y así hay una serie de enigmas que proliferan. Si entendemos al policial clásico como un dispositivo para plantear que la verdad se puede entender, ¿tu intención es revertirlo?

JV: Sí, la idea es revertirlo, con el propio tema central de la novela que es la imposibilidad de la verdad absoluta, la aparición en la propia ciencia de las verdades parciales, el reino del azar en la mecánica cuántica. Entonces, esto mismo está en la estructura: una estructura de novela policiaca, pero que no se puede resolver como novela policiaca, porque la verdad absoluta ya no existe.

MA: Pero, al mismo tiempo, tú das algunas pistas, por ejemplo el anagrama de *Klingsor*: si se cambian en G. Links la k por la g da *Klings*...

JV: Pero no, eso es absolutamente inconsciente o puramente casual, como lo quieras ver, porque para mí conscientemente los nombres son muy importantes; entonces, a lo mejor se da esta coincidencia, pero había una elección consciente del nombre por otro sentido: Links por izquierdo.

MA: Y también en el sentido de vínculo...

JV: No, en ese sentido nunca, que también me lo preguntan mucho, pero aquí el inglés no tiene nada que ver. Links por izquierda, pero izquierda también significa siniestra, y eso refleja ya al personaje como es y el nombre Klingsor es por el personaje de la saga de *Parsifal*. Ahora, en cuanto a que se ve este juego, que parece de un anagrama, una opción es el inconsciente, y puede dar un juego derridiano de nombres, y la otra es que es pura coincidencia. No estoy seguro de que pueda sacarse una conclusión.

MA: ¿Hay una intención de contradecir lo que dicen los nombres?

JV: Sí, no se trata solamente de que sea exacto. Por ejemplo, el juego más tonto del libro, es el amigo de Links, que se llama Von Lütz, que ahí el juego es “luz”, por la resonancia en español de Lütz, pero por otro es un juego con *lust*, que en alemán es lujuria.

MA: Respecto a la luz, Klingsor empieza con la frase “¡Basta de luz!” y a partir de esto yo pienso que tus novelas podrían verse como novelas de los sentidos o, mas bien, de negación de los sentidos. El fin de la locura parte con “¡Basta de ruido!”... ¿Y te imaginas cuál es la que sigue?

JV: No, es que he pensado que el tacto está en la nouvelle *Días de ira*. No sé, pero donde es consciente es en estas tres novelas: en *Klingsor* que empieza con “¡Basta de luz!”, un juego con la cita de Goethe, y luego, a partir de ahí, ya me gustó y se convierte en “¡Basta de ruido!” y ahora “¡Basta de podredumbre!”, o sea, el olfato.

MA: ¿Por qué el imperativo? En *El fin de la locura* lo repites mucho, no sólo en el inicio sino que varios capítulos parten con órdenes. ¿Una parodia al autoritarismo? ¿Fue a propósito?

JV: Sí, en *El fin de la locura* sí, en *Klingsor* no, era sólo el juego que venía de Goethe. La novela empieza con “Basta de luz”, que significa que toda la novela pasa en la oscuridad, en las tinieblas.

MA: En la última parte de *Klingsor* hay un momento en que Links pide que enciendan la luz, pero no es muy claro que esto ocurra, porque él mismo plantea que los nuevos políticos son otra versión de Stalin. O sea, esta vuelta a la luz es bien relativa...

JV: Claro, que es exactamente lo mismo con la locura. La idea de luz aquí mantiene la ambigüedad que tiene luego la idea de la locura. En el fondo, en *El fin de la locura* la gran pregunta es si la locura es positiva o negativa.

MA: Yo pienso que tu respuesta es ambigua.

JV: Exacto.

MA: ¿La luz es la modernidad?

JV: Sí, lo de la luz es todo, la iluminación, la modernidad...

MA: Ignacio Padilla me decía que sus novelas emplazadas en Europa hablaban de México: que la problemática de la identidad planteada en *Amphitryon* era la de la identidad mexicana o que en *Espiral de artillería* era la transición mexicana. ¿Podemos plantear algo similar con *Klingsor*?

JV: Se puede hacer, es decir: sí creo que hay cierta correspondencia; tampoco creo que sea muy clara y tampoco creo que en el caso de Nacho sea tan clara.

MA: Pero él me lo planteó así...

JV: Sí, yo fui el que lo dije primero de su novela y ahora quiero desdecirme un poco simplemente para no hacerlo tan fuerte, es decir, para que no quede tan claro.

MA: Y en el caso de *Klingsor*, ¿cuál es la relación?

JV: Es una novela sobre la incertidumbre que yo empiezo a escribir en 1994, que es el año de mayor incertidumbre política y en todos los sentidos en México.

MA: Es el año de la muerte de...

JV: de Colosio, el año del levantamiento zapatista; entonces también te preguntas lo mismo que en la novela de Nacho, *Espiral de artillería*. Más que una correspondencia clara, es la pregunta biográfica: ¿tendrá que ver que escribas una novela sobre la incertidumbre en un momento de incertidumbre? ¿tendrá que ver que escribas una novela sobre una transición fallida cuando se está dando una transición fallida?

MA: Pero son interpretaciones tuyas a posteriori...

JV: Claro, es lo que estoy queriendo decir.

MA: Yo pienso que tus novelas son sumamente ambiciosas, son los grandes temas del siglo, y el personaje con el cual abres *Klingsor* es Hitler, quizá el personaje más importante del siglo xx. ¿Por qué esa ambición tan grande de hablar de cosas tan mayores?

JV: A mí me parece que la novela es un espacio muy natural para hablar al mismo tiempo de lo más grande y de lo más chico, de las vidas de los hombres grandes o infames y de la vida de los hombres comunes; al mismo tiempo, retratar el personaje menor, como es Francis Bacon, al lado de Hitler y de Heisenberg.

MA: El "Prefacio" de *Klingsor* es una especie de mandala, donde está todo. Hay diversidad de tiempos, está el año 1989, pero me parece especialmente interesante, la presencia del situacionismo y la sociedad del espectáculo, que están ahí. ¿Están puestos a propósito?

JV: Sí, yo creo que sí, toda esta idea además de Hitler viendo las películas.

MA: ¿También están las películas *snuff*?

JV: Bueno, si lo quieres ver así, pues es como la primera *snuff movie*; no es que yo haya estado pensando en esto, pero es...

MA: Además a ratos el narrador toma la voz de una especie de crítico de espectáculos, cuando hace comentarios sobre la iluminación o las tomas, un crítico muy frívolo

JV: Frívolo frente al terror...

MA: ¿Esa es una crítica a la sociedad del espectáculo, en que el dolor se convierte en mercancía?

JV: Sí, supongo que sí. O sea: no lo hice conscientemente, pero supongo que sí.

MA: Hay un crítico, Danny Anderson que plantea que *Klingsor* es un *thriller* sobre la búsqueda de la identidad individual, imposible de encontrar...

JV: No sé. O sea: creo que también los críticos buscan una cantidad de cosas predisuestas, tal como cualquier lector. Entonces, a lo mejor si te predispones a leer la novela como una búsqueda de la identidad lo encuentras. Yo no sé si el tema central es la identidad de *Klingsor*.

MA: ¿Porque no hay un tema central o porque crees que hay otro tema central?

JV: Porque hay otros temas que a mí me parecían más centrales, que tienen que ver más que con la identidad personal, con la incertidumbre, con la responsabilidad individual, del intelectual o del científico como intelectual si lo quieres ver así, más que un problema de identidad como tal. O sea, no es que Klingsor se busque a sí mismo, se está buscando a Klingsor como la búsqueda de una explicación al mal.

MA: ¿Esa es tu pregunta inicial? ¿Por qué el mal o cómo opera el mal?

JV: Exactamente.

MA: Pero es claro que los personajes tienen problemas de identidad, porque Irene no es Irene...

JV: Sí, pero porque todos tenemos problemas de identidad.

MA: Pero en la novela está cuestionado el tema de la identidad: el mismo Bacon es la copia del otro Bacon...

JV: Claro, tiene sus problemas de identidad. Es porque me parece que todos tenemos problemas de identidad y porque es un problema general de nuestra época. Yo creo que Nacho Padilla, mucho más conscientemente al menos, se plantea que el problema de la identidad es lo que le preocupa.

MA: ¿Y ahí hay un vínculo con Derrida y con el cuestionamiento del centro y del origen?

JV: Yo sí he leído a Derrida pero no es que haya sido puesto centralmente, por lo menos en *Klingsor*.

MA: Respecto a los géneros narrativos: está el policial, con el detective y su ayudante, el cual está transgredido, porque no se logra descubrir el enigma. A parte de eso, está la novela negra, sobre todo en esto que te han criticado de las escenas eróticas, que son poco logradas. Yo leo ahí novela negra, porque un personaje típico de esta fórmula es la mujer malvada que tienta al detective y él cae en la tentación. ¿Está eso en Irene?

JV: Sí, absolutamente. Es decir, yo desde el principio, en ese personaje, sobre todo, quería jugar con un modelo estereotípico de la novela policial, de la novela negra. Y esa era absolutamente la intención; es decir, a mí lo que me sorprendía en las críticas es que jamás pensé que nadie dudara que Irene era la que iba a desencadenar todo. O sea, es más un dispositivo que un personaje en el que yo hubiera querido guardar una verosimilitud exacerbada. Es decir, mi idea nunca fue que la gente no creyera que ella era malvada; no había intención de engañar al lector en un juego como de 'y ahora descubrimos que Irene era espía'. Me parece que desde el principio la situación era tan típica de novela negra, si quieres llamarla así, que era obvio que había un juego con eso.

MA: Y también veo un juego con el folletín, porque los diálogos de ella son muy estereotipados...

JV: Esa otra parte, por ejemplo, también es otra cosa que a mí me llama muchísimo la atención de la crítica: que nadie ha reparado en esto y por cierto esto nunca lo he contado, así que es interesante que salga. Cuando yo decidí crear el personaje de Irene, decidí copiar exactamente los diálogos que la amante de H.G. Wells le dijo a él.

MA: ¿Están tomados de ahí?

JV: Sí, tal cual. Y es que la historia es exactamente así. Se trataba de una especie de juego. Es muy curioso, porque a mí me sorprendió mucho que a todo el mundo le parecía tan poco verosímil y en realidad ha ocurrido. El juego estaba en que la situación pasa

exactamente así. En el fondo, la amante de Wells era una agente infiltrada de la Unión Soviética y en cierto momento Wells lo descubre y ella le dice exactamente lo mismo que Irene le dice a Bacón: “es cierto, a mí me mandaron con esta misión de seducirte, pero en realidad después me he enamorado de ti”.

MA: Pero eso ya es un folletín...

JV: Luego muere Wells y ella manda todos los papeles de Wells a la Unión Soviética.

MA: Seguramente ella leyó un folletín y le dijo esto a Wells...

JV: A lo mejor ella es la que inaugura esta práctica, no lo sé y luego se vuelve folletinesca, o sea, puede ser también a la inversa, no sé.

MA: Otro género que me parece que empleas es el tratado científico, que está puesto y transgredido.

JV: Sí, exactamente. Desde que empecé a escribir la novela y cuando la terminé no se llamaba *En busca de Klingsor* –quizás has leído que el título *En busca de Klingsor* se lo puso Guillermo Cabrera Infante, porque le pareció que el que tenía la novela originalmente era horrible, que a mí me gusta bastante todavía, aunque entiendo por qué no se quedó–, se llamaba *La aritmética del infinito*, que es el nombre de un tratado científico del siglo XVI. Por eso eran corolarios, conclusiones, etc.

MA: La idea del narrador mentiroso, la tomaste directamente de Borges, de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

JV: Sí, directamente de Borges, pero no de “Tlön...”.

MA: ¿De qué?

JV: De un diálogo entre Borges y Bioy.

MA: Pero en “Tlön...” está ese diálogo. El narrador y su amigo Bioy están en una quinta en la calle Gaona, entonces dice el narrador algo así como: “nos demoró una discusión acerca de una novela en primera persona...”

JV: Pues entonces tienes razón, a mí ya se me olvidó; yo tenía la impresión de que era en unas conversaciones, pero así funciona la memoria. En este diálogo se referían a qué hacer con un narrador que miente, y yo quise cambiarlo: qué hacer con una narrador que a veces miente y a veces dice la verdad.

MA: Y ahí está la paradoja del cretense...

JV: Exactamente, ahí está la aporía de Zenón.

MA: ¿Y cómo salimos de la paradoja? Te lo pregunto porque un crítico chileno, Ignacio Álvarez te, hace el siguiente reparo: dice que la novela propone la indeterminación, pero que, por otro lado, es muy cerrada, muy estructurada retóricamente, y que, por tanto, no sería una obra abierta en términos de estructura. Porque lo único que uno puede creer después de leer tu novela es la indeterminación. Yo creo que es la misma paradoja de que cuando dices ‘todo es relativo’, ya estás diciendo algo que no lo es.

JV: Pues sí, creo que la crítica refleja lo mismo que la propia aporía, probablemente tiene razón, pero eso no le quita verdad a la indeterminación.

MA: Al negar la indeterminación de nuevo caes en ese espiral de negación...

JV: Exactamente.

MA: Siguiendo con los géneros: son muy importantes los géneros periodísticos, como la divulgación científica, del tipo *Reader's Digest*...

JV: Yo no diría *Reader's Digest*, sí Carl Sagan, que es mi modelo esencial, explicar en un lenguaje más simple, que sería también Stephen Hawkins.

MA: En el gran tema central—¿cómo los científicos alemanes pudieron colaborar con los nazi?— es posible percibir un juicio a la modernidad, ¿está esa intención?

JV: 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.

MA: ¿Cuáles, o cómo o por qué la modernidad falló, cuál es el problema de la modernidad?

JV: Bueno, 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 relacionadas con la modernidad. En *Klingsor* es evidentemente sobre todo la idea del progreso, la idea del progreso lineal.

MA: ¿Y la idea weberiana de la separación de las esferas: ética, arte, conocimiento?

JV: Sí, también.

MA: El enigma de Heisenberg no lo resuelves, ¿no es cierto?

JV: ¿De su actuación frente al poder? No. Y eso parece que es cierto, porque he tenido montones de lectores que piensan una cosa y montones de lectores que piensan la contraria.

MA: Lo mismo respecto a si Links es *Klingsor* o no...

JV: Sí, también.

MA: ¿Tú quisiste dejarlo abierto, ésa es la intención?

JV: Sí—no sé si en lo que se refiere el crítico chileno sobre la estructura—, pero el final es abierto, realmente es abierto....

MA: Hay cuatro alternativas: o Links es *Klingsor* o Heisenberg es *Klingsor* o es otro o...

JV: ...o no existe.

MA: La intertextualidad o transtextualidad de Genette es muy importante en *Klingsor*...

JV: Sí. La ópera como estructura, el discurso científico, el discurso policiaco, histórico, y el arte contemporáneo, la crítica de arte en *El fin de la locura*.

MA: ¿Por qué esta necesidad de mezclar ámbitos distintos, como la ciencia y la ópera?

JV: Porque también yo creo que una de las funciones del novelista es esto de que todo está conectado...

MA: ¿Links...?

JV: Links, ahora sí, en ese sentido, conectar lo disperso y encontrar esas correspondencias.

MA: Me parece que en la novela hay un juego de pasar de un código a otro, así como en los juegos de lenguaje, un poco a lo Wittgenstein, en el marco posapocalíptico, en que todo ha sido escrito; algo como la escritura después de la escritura. ¿Pasa por ahí lo del empleo de distintos géneros?

JV: Pues sí, creo que sí, sobre todo donde más se nota es quizás en la tercera parte de *Klingsor* en donde yo decidí que está escrita como muchos finales sucesivos, uno tras

otro, en códigos distintos: un final histórico, un final amoroso, un final policiaco, uno tras otro.

MA: ¿Y la concepción del lector como detective?

JV: Para mí es algo muy consciente y esencial. Irle dejando pistas para que sea él quien las complete.

MA: Hablemos ahora sobre *El fin de la locura*. Nuevamente está la estructura circular, porque la novela parte con el protagonista, Quevedo, antes de morir y termina cuando ha muerto. Todo lo que hay en el medio puede ser visto como un juicio a Quevedo como persona e intelectual.

JV: Sí, y es igual en las tres novelas. En la que estoy escribiendo ahora también el principio se corresponde con el final.

MA: ¿Por qué *El fin de la locura* es tan fragmentaria?

JV: Pues ahí se volvió natural, porque lo que yo quería era que cada parte se correspondiese con cada uno de los estructuralistas a los que Quevedo imita. Entonces, la primera parte es la más torrencial, porque es un poco como si fuera un psicoanálisis, pero no sesión corta sino larga. La segunda parte es con ese mismo estilo moroso y complicado de Althusser. La tercera se fragmenta, porque Barthes escribía todo al final así, en sus fichitas. Y luego, en la última parte, lo que quería era el Foucault archivista, que el documento hablase, por eso la última parte son los documentos. Eso hace que la novela sea una novela muy poco coherente estilísticamente de principio a fin...

MA: ¿También en la medida en que te acercas a la realidad latinoamericana, más caótica, menos racional, la narración se deconstruye, se desordena, se fragmenta?

JV: Exactamente.

MA: ¿Por qué Debord no aparece como narrador al igual que los cuatro estructuralistas, si el situacionismo es tan importante en la novela?

JV: También lo pensé y aparece un poco en este grupo de Claire. Yo creo que en algún sentido a lo mejor era más importante, pero en esa época no era un pope como los otros.

MA: Otra cosa que me llamó mucho la atención, es al comienzo la amnesia de Quevedo y el mal olor que sale de su cuerpo...

JV: Hay una anamnesis: el proceso de Quevedo a lo largo de la novela, de saber por qué llegó a París, es la pregunta clave.

MA: Después descubre que se debe a que uno de sus pacientes en México asesinó a su esposa...

JV: Es el pasaje al acto. Quevedo como psicoanalista le transmite una serie de ideas en forma irresponsable a su paciente y esas ideas hacen que pase al acto, que es una recomendación típica de un psicoanalista: "ya no sólo pienses, sino hazlo".

MA: ¿Esto tiene una lectura social, más allá del problema biográfico del personaje? ¿Quevedo es el intelectual moderno irresponsable?

JV: Sí.

MA: ¿Cuál es la posición de la novela respecto a mayo del 68?

JV: Es ambigua. En el fondo toda la novela es una crítica al pensamiento del 68 y al mismo tiempo una nostalgia de él, la nostalgia del momento en que se creía.

MA: Porque el fin de la locura es el triunfo del poder, ¿no es cierto?

JV: Sí.

MA: Hablemos del código onomástico, por ejemplo de Claire.

JV: Sí, Claire es lo que tú decías: afirma y niega un sentido al mismo tiempo. Claire es la que busca la claridad absoluta, en toda la novela, la claridad de la revolución, y no es tan clara.

MA: Y Aníbal Quevedo

JV: Es Aníbal, el guerrero, Alonso Quijano y el buscón de Francisco de Quevedo.

MA: Yo pienso que la imagen del buscón es doble. Leí la transcripción de una entrevista que diste en televisión, y ahí decías que Quevedo es un personaje detestable, ¿es tan detestable?

JV: Bueno sí, creo que es detestable. Las partes entrañables que tiene no sé si terminan de no hacerlo detestable. Yo quería que también tuviera momentos de lucidez y momentos de responsabilidad, porque la idea es: si *Klingsor* era la novela –como en la conversación de Borges y Bioy– narrada por un narrador mentiroso, ésta quería que fuera la novela narrada por un loco, aunque no sea el único narrador, pero en el sentido de que un loco como el Quijote tiene muchos momentos de lucidez y que nos parece ahora menos detestable de lo que pareció en su época. En su época a nadie se le hubiese ocurrido ser un quijote; era un personaje bastante detestable y para reírse, y, sin embargo, los aspectos tiernos han terminado por volverlo entrañable. Aquí creo que es al revés, sí es un personaje que en el fondo me parece detestable, pero que no deja de tener momentos entrañables y momentos de lucidez extrema, incluso momentos de responsabilidad auténtica, pero en medio de esta imitación extra lógica y demente de sus maestros franceses.

MA: Pero el buscón es alguien que quiere ascender socialmente para tener una mejor condición, pero también un buscón puede ser el que busca la verdad...

JV: Y Quevedo queda bastante dentro de esas dos cosas.

MA: Y Claire también, porque sigue todas las modas pero también en esa búsqueda hay algún valor...

JV: Sí, hay algo ahí, pero Claire es mas detestable que Quevedo, más intransigente, pero, otra vez, a pesar de todo, es la única que al final no se corrompe. Es detestable, pero por lo menos es íntegra.

MA: Esta dualidad creo que es fundamental en tu novela, porque hace algunos años había que definirse: no se podía decir este personaje es detestable pero también es un buscador de la verdad. En esta dualidad cognoscitiva me parece que hay un paradigma distinto al de la no contradicción, ¿cómo lo ves tú?

JV: Sí, está, es la misma idea que está en *Klingsor*. Esta idea de que no somos unívocos y de que a veces no se puede juzgar.

MA: ¿Pero de todas maneras hay un juicio?

JV: Sí.

MA: ¿Sin veredicto o con? Por ejemplo, en el caso de Quevedo, ¿hay veredicto?

JV: Quizás lo haya en un extremo, pero la intención era que el lector lo viese, y otra vez me he encontrado mucha gente a la que Quevedo le sigue pareciendo muy simpático.

MA: Hay una variedad dialectal en los personajes mexicanos y cuando haces eso siempre te estás refiriendo a la crítica: por ejemplo Josefa dice que es para que los críticos no digan que la novela no tiene color local. ¿Por qué ese juego?, ¿se trata de hacer notar la ficción, el campo literario?

JV: Como es una novela quijotesca, había una influencia quijotesca enorme. Entonces yo me dije: en una novela quijotesca es muy posible hacer referencias constantes a la realidad inmediata mía, como escritor; entonces me permitía este juego que ya se permitía Cervantes, quien se burlaba de Avellaneda, de las formas de crítica de su tiempo, en el fondo.

MA: ¿Por qué este correlato tan directo con El Quijote? Está Pérez Avella, Dulcinea, incluso Sancho Panza...

JV: Me parecía muy claro que los revolucionarios se parecían a don Quijote. Esta idea de no enloquecer con novelas de caballerías, sino –como lo escribió Fernando Iwasaki, en una nota que me gusta mucho– con novelas de progresías.

MA: ¿Estás de acuerdo con lo de las imposturas intelectuales de Sokal?

JV: Yo creo que tiene bastante razón; lo que hizo fue una prueba escandalosa, puso una bomba, lo cual me parece muy bien: escribió un *paper* y lo manda y nadie se da cuenta. Esa es una bomba que revela bastante esto. Cuando eres un científico y oyes hablar a filósofos, historiadores, analistas culturales con esta jerga, te da la impresión de que no dicen nada.

MA: ¿Hay un intento tuyo por darle espacio a las voces subalternas? Pienso, por ejemplo, en Aimée con Lacan.

JV: Sí, un poco, en Aimée con Lacan sí, es muy claro y cada vez más, en la siguiente novela es más.

MA: ¿Y eso como reacción a qué o por qué?

JV: *El fin de la locura* es una crítica a la autoridad del maestro y qué mejor manera de poner en duda la autoridad que en el caso, por ejemplo, de Lacan con Aimée, o sea la paciente hablante, dándole voz, no como historia clínica, sino que la voz es de ella misma.

MA: ¿Se puede leer *El fin de la locura* como una novela policial?

JV: Muy estirando, muy rizando el rizo, algo de policial tiene en el principio y el final.

MA: ¿Y cuando Quevedo va pasando por los cuatro intelectuales, como Poirot que entrevista a los distintos inculpados?

JV: Sí, pero muy rebuscadamente.

MA: En esta línea yo veo que hay un enigma general, que sería algo así como quién tuvo la culpa del desastre, para luego pasar revista a los implicados...

JV: En ese sentido tienes razón.

MA: Y que cada parte tiene además un enigma particular. La primera, ¿por qué Quevedo está en París?; el enigma de la segunda es si es posible la revolución, la tercera...

JV: ...el enigma del arte moderno, ¿se puede pasar de la revolución política a la artística? y el cuarto si se puede ser un intelectual comprometido en México. Aunque no lo había pensado así, es ésa la lógica de la novela.

MA: ¿Es la locura del intelectual la única posibilidad de salvación?

JV: Ahí el problema es que la locura es polisémica en la novela y en todo sentido. Mi impresión es que es peor la realidad que la locura.

MA: Respeto al juicio, en Klingsor parece ser al polo derechista de la modernidad, a la ciencia y directamente al fascismo, ¿aquí el juicio es al polo izquierdista de la modernidad?

JV: Sí, claro.

MA: ¿Y en la tercera?

JV: A los dos. En la tercera la mitad de la novela pasa en Estados Unidos y la mitad en la Unión Soviética.

MA: También empleas una gran variedad de géneros periodísticos: entrevistas, artículos de opinión...

JV: Sí, es una novela que intentaba tener todos los géneros. También hay un poema, en la carta de Althusser a Josefa, una especie de antipoema.

MA: Me gustaría que me hablaras del problema de la verosimilitud que algunos te han criticado, entre ellos, Ignacio Echevarría.

JV: Mi idea era ver si era posible escribir una novela sin caer en los cánones de verosimilitud de la novela del siglo XIX para acá. Y parece que no es posible. Curiosamente, eso es un descubrimiento también. Me he encontrado muchos lectores normales, no Ignacio Echevarría, que me dicen “pero es que no es verosímil esto, no es verosímil aquello”. También me he encontrado, por ejemplo, con psicoanalistas lacanianos a los que algunas de las cosas de Lacan les parecían inverosímiles, y estaban tomadas de la realidad.

MA: ¿Y por qué el amor de Josefa Ponce con Althusser?

JV: Porque era posible, la situación era perfectamente posible. De hecho era muy cercano a la realidad. Althusser tenía esta amiga mexicana, Fernanda Navarro, con la que tuvo correspondencia; luego ella fue a París. No es que haya sido su amante, pero podía haberlo sido.

MA: Josefa Ponce es un personaje que cambia mucho y que representa distintas cosas...

JV: Sí, representa lo mexicano, luego un cierto sancho pancismo, es decir, el sentido común frente al delirio de Quevedo, el sentido práctico de la realidad, pero luego ese sentido práctico tiene consecuencias muy negativas, la convierte casi en la viuda oficial, con un pragmatismo absoluto.

MA: ¿Y los personajes de otras novelas de autores latinoamericanos que aparecen como Martín de Bryce Echenique y Belano de Bolaño? ¿Es un homenaje?

JV: Sí.

MA: En esto yo veo además una intención de borrar límites, mezclar personajes reales con ficticios –como Lacan y Quevedo– y con personajes de otras novelas, y además ni siquiera incluir al personaje como es, como en Belano...

JV: Que además es la lógica de esta trilogía –si es que es una trilogía, ya ni siquiera lo voy a decir mucho porque las tres novelas se pueden leer independientes y puede dar lugar a malas interpretaciones–, pero yo siempre supe que iba a hacer una trilogía, que la primera y la tercera parte iban a ser más o menos del mismo tono y que la segunda iba a ser esta locura farsesca. Y en la visión de la historia también: mientras que en la primera y la tercera lo que hago con la historia es sólo rellenar los huecos, en la segunda decidí que me iba a permitir todo lo contrario, falsear completamente muchos hechos históricos sin que me importara en absoluto y eso a mucha gente le irritó, porque se sentían que no estaba haciendo lo mismo que hacía en *Klingsor*, como que les estaba haciendo trampa. Había lectores o críticos que me decían: “pero entonces cómo la gente va a saber si esto que estás diciendo es real o no es real”, “pues no me importa, si es una novela”...

MA: También encuentro importantes coincidencias con los planteamientos de Bajtín sobre la novela carnavalesca. En el origen de lo carnavalesco, según Bajtín, están dos fórmulas de la antigüedad, el diálogo socrático y la sátira menipea, y muchas de sus características se dan en *El fin de la locura*; por ejemplo, la presencia del diálogo en el umbral, como en la *Apología de Sócrates*. Tu novela puede ser leída como un diálogo en el umbral de la muerte.

JV: Sí, me parece que es posible, porque así empieza.

MA: Otras características de estas formas señaladas por Bajtín, que a mí me parecen están en *El fin de la locura*, son la mezcla de géneros, la presencia de la actualidad, la falta de verosimilitud, los personajes pensadores que hablan de las “grandes cuestiones”, etc.

JV: Muchas de estas cosas estaban presentes; es decir, yo sí estaba pensando en hacer una novela carnavalesca en ese sentido, aunque no es que estuviera pensando en poner cada uno de los puntos que señala Bajtín.

MA: Por otra parte, en la dualidad de la novela, la mayoría de los diálogos son diálogos de sordos...

JV: De nuevo está la racionalidad que no sirve de nada o que no sirve todo lo que uno quisiera.

MA: En cuanto a la relación del intelectual con el poder, ¿no hay salida?

JV: Yo creo que no.

MA: ¿Aquí en México o en cualquier parte?

JV: Quizás la novela está más centrada en el caso mexicano. En otras partes la salida es borrar completamente la importancia del intelectual.

MA: Pero no es así en el caso francés...

JV: En el caso francés el intelectual sigue siendo lo suficientemente importante sin necesidad de casarse con el poder. En México, lo que ha venido pasando es que ahora ya no te casas con el poder político sino con el poder económico.

MA: Lo que tú describes en Francia, por ejemplo con Lacan, es que era lo suficientemente poderoso. Ahí yo veo una crítica, en la línea de Pierre Bourdieu, al sistema latinoamericano en que no hay suficiente autonomía del campo intelectual versus el francés en el que sí la hay.

JV: Sí.

MA: En *El fin de la locura* hay al menos dos espacios: la sociedad posindustrial en Francia, donde los temas son el arte y la violencia, un poco impostada, del sadomasoquismo, versus la violencia política real en América Latina. Aquí hay una visión bien distinta a la del “Prefacio” de *Klingsor*, donde Hitler puede disfrutar del horror.

JV: Lo que no se puede es esa racionalidad frente a la violencia, esa racionalización de la violencia de la izquierda, de la violencia revolucionaria, etc., porque tienes cosas mucho más urgentes, inmediatas, reales en América Latina. A lo mejor hay algo de prejuicio en eso.

MA: Si bien por un lado hablan los subalternos, como decíamos, por el otro, hacia el final de la novela, Tomás Lorenzo calla y eso es el triunfo del poder, es decir, la visión que entregas en la novela es muy pesimista.

JV: Sí, es una novela muy pesimista.

