

**PRESENCIA, DOLOR Y TIEMPO EN A PESAR DEL OSCURO  
SILENCIO DE JORGE VOLPI**

Presence, pain and time in *A pesar del oscuro silencio*, by Jorge Volpi

*Juan Pascual Gay\**

Resumen

Estudio de las características del discurso biográfico y autobiográfico que configuran esta novela de Jorge Volpi. El texto trata estos discursos literarios como pertenecientes a los géneros del yo. La de Volpi es una novela pero con apariencia de autobiografía (novela autobiográfica o autobiografía ficcional). La mezcla de esta discursividad tiene como consecuencia la erosión de la identidad del narrador-autor (Jorge) a favor de la del biografiado Jorge Cuesta.

Palabras clave: Biografía, autobiografía, proceso ficcional.

Abstract

Study of the characteristics of the autobiographic and biographic discourses that configure Jorge Volpi's novel. Volpi's novel is apparently an autobiography, but it is really a fictional autobiography. The mixture between the biographic and autobiographic discourse has as a consequence the erosion of the identity of narrator-author (Volpi) and favors that of Jorge Cuesta, the person about whom this novel is written.

Key words: Biography, autobiography, fictional process.

Pretendo tratar la presencia y el dolor en *A pesar del oscuro silencio* del autor mexicano Jorge Volpi. La novela apareció, por primera vez, bajo el sello editorial de Joaquín Mortiz (México, 1992) y sus antecedentes se encuentran en una tesis de Volpi donde investigó la vida del poeta Jorge Cuesta y realizó una interpretación alquímica del poema *Canto a un dios mineral*, el último que escribiera Cuesta antes de ser recluido en el manicomio donde se suicidó. El resultado fue el ensayo *El magisterio de Jorge Cuesta* que le valió a Volpi el Premio *Vuelta* de ensayo en 1991. En efecto, *A pesar del oscuro silencio* es un curioso ensayo literario que presenta una hechura autobiográfica junto con elementos del género biográfico mezclado con características propias del discurso académico. Todo ello empuja al texto de Volpi hacia el terreno siempre convulso de los géneros literarios marcados por los enunciados de

realidad. La novela de Volpi se construye a partir de un 'yo' que se propone como historia en el acto mismo de su configuración textual; un discurso que es no sólo discurso, sino de la enunciación, tanto como del enunciado de esa enunciación.

El texto de Volpi aparece como una autobiografía, más precisamente, como un relato autobiográfico de quien escribe una biografía. Me parecen esclarecedoras las siguientes palabras de Sylvia Molloy en relación con este género

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros —entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una 'realidad', a hechos concretos y verificables— es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* [sic] de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. "Mi nombre, más que llamarme, me recuerda mi nombre". El lenguaje es la única forma de que dispongo para "ver" mi existencia. En cierta forma, ya he sido relatado por la misma historia que estoy narrando (1996: 16).

Molloy proporciona las características fundamentales del género autobiográfico: es el relato del 'yo', entendiendo el relato como la sucesión narrativa de acontecimientos. Se trata de un ejercicio de rememoración de esos acontecimientos que construyen el relato de manera que ese 'yo' que recuerda, en virtud de la escritura fabrica la imagen de 'otro-yo': un yo que cuando dice yo dice otro. Finalmente, ese 'yo textual', 'otro yo respecto del yo empírico', aparece mediante la especial articulación de los acontecimientos recordados que van construyendo su imagen. Pero el entramado genérico de *A pesar del oscuro silencio* es un poco más complejo puesto que es un texto que toma el pretexto de una biografía para escribir una aparente autobiografía que, en realidad, es una novela o, más propiamente, una *nouvelle*, una novela corta, un relato breve.

El comienzo del primer capítulo de *A pesar del oscuro silencio* es definitivo para entender la naturaleza de su propuesta narrativa: "Se llamaba

Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces”<sup>1</sup>. Se trata, claro, de un personaje que es, además, el autor y narrador apócrifo del libro tras el que se oculta Jorge Volpi, el autor del libro. Jorge es el nombre detrás del que se escamotea el autor (Jorge Volpi) quien, a su vez, se escabulle con el pretexto de retratar al último Jorge Cuesta. Se trata de un triángulo donde dos de sus vértices están ocupados por dos personajes reales: Jorge Cuesta, el poeta de la generación mexicana de Contemporáneos, y Jorge Volpi, el autor contemporáneo de la novela *A pesar del oscuro silencio*; en el tercer vértice se encuentra Jorge, a quien he calificado como autor apócrifo que es, puesto que se trata de una ficción autobiográfica, el narrador-autor. Un Jorge tras el que, por momentos, a lo largo del relato de los acontecimientos se esconden ya Jorge Volpi, ya Jorge Cuesta.

El Jorge apócrifo acomete la escritura de la biografía de Jorge Cuesta o, más precisamente, de los últimos días de Jorge Cuesta como trasunto de ese Jorge Volpi

Los enfermeros le dicen que está bien, que tiene diez minutos, y que no intente nada (como si le quedaran fuerzas para escapar); luego permanecen inmóviles, contemplan cuadros y repisas, libros viejos y el polvo, atrapados en la mirada de ese fantasma caído en pedazos. Diez minutos: suficientes para preparar diez muertes distintas o malgastar nueve intentos y aprovechar el último. Titubeante, el poeta entra al cuarto de baño y le pone el seguro a la puerta; ellos advierten el murmullo de la clavija despreocupados, presos en el tiempo sin tiempo de esa tarde única, el vacío que separa los instantes (11-12).

La aparente escritura de una autobiografía es, un poco, tratar de engañarse a uno mismo y, por lo mismo, tratar de engañar al lector: dar por terminada una trayectoria mental que, mal que nos pese, sigue en marcha, y que se den por rematados unos planes todavía vivos o con progenie inevitable al borde de nacer. Por eso, muchos autobiógrafos y muchos críticos han visto como todo proyecto autobiográfico se desenvuelve en torno a una imposibilidad: la imposibilidad de totalizar. Dice Mijaíl Bajtín

El hombre no puede ver ni comprender en su totalidad, ni siquiera su propia apariencia, y no pueden ayudarlo en ello la fotografía ni los espejos. La verdadera apariencia de uno puede ser vista tan sólo por otras personas, gracias a su exotopía espacial y gracias a que son otros (2000: 1548-59).

---

<sup>1</sup> Jorge Volpi. *A pesar del oscuro silencio*. México: Seix-Barral, 2001. 11. Citaremos por esta edición.

La crítica ha reiterado, en muchas ocasiones, que la obra de Volpi es un ‘juego de espejos’. No me parece que así sea, puesto que los espejos volteados sobre su propio azogue y, aun la misma imagen reflejada en múltiples espejos, no hacen sino reproducir infinitamente la misma imagen; multiplicar incontablemente la misma identidad. La novela de Volpi, por el contrario, cuenta la pérdida de la identidad de ese narrador que, significativamente, sólo se llama Jorge. Se trata, precisamente, de la disgregación de esa identidad; de la fragmentación de ese ‘yo’ escritural de Jorge que se fragmenta por momentos hasta confundir su voz con los otros “Jorges” hasta disolver su propia identidad y personalidad. Es la historia de una pérdida, de una desposesión, de una enajenación: la de la propia identidad del Jorge apócrifo pero, también, de Jorge Cuesta y de Jorge Volpi

Demasiado tarde. La tomé de las muñecas y le di un golpe que la hizo caer al piso. De algún modo tendría que comprender. Su pobre cuerpo mojado, apenas cubierto, se convirtió en un ovillo que empecé a manchar con el maquillaje. Te amo, no entiendes cuánto te amo, le dije. Lloró, abrió los ojos como si deseara atraparme en la mirada, un último Jorge clavado en sus pupilas, y los cerró definitivamente durante esa noche (93).

Y más explícito es cuando se establece el siguiente diálogo

— Carajo, no hablo del eterno retorno —continué—, sino de que por momentos, por casualidad, dos vidas comienzan a enredarse.  
— ¿Crees que eso fue lo que te pasó?  
— Tal vez. Pero también Cuesta tiene un eco anterior: Nietzsche. La locura, la muerte, las hermanas, la inteligencia absoluta...  
— Y tú piensas que por eso debes imitarlos.  
— Lo lamento, es muy tarde —me apoyé en su hombro como si fuese yo quien pretendiera reanimarlo—. Mi vida ya no tiene otro sentido que probar este camino (94 y 95).

La voluntad del autor de establecer principios de verosimilitud biográfica no escapa al lector. Se lee, por ejemplo, en la página 30: “Guadalupe: Lupe Marín: esposa de Cuesta de 1928 a 1932, antes lo fue de Diego Rivera; autora de *La única*, autobiografía velada en la que se venga del poeta; frívola, desbordada, tenaz; ver el retrato que le hizo Rivera”. En esta cita aparece la intromisión no ya de la voz del narrador Jorge, sino la del autor, Jorge Volpi que, como sabemos, escribió su tesis de licenciatura sobre los últimos años del autor de *Canto a un dios mineral*. La anotación refuerza el

carácter verosímil de la novela en la medida que se trata de un apunte académico que redundante en la objetividad y rigor del discurso al que pertenece.

La propuesta descansa en un doble postulado. Por un lado, mostrar que una vida humana puede ser contada o, si se quiere, traducida en palabras; y, por otra, que en la medida en que las palabras permanecen una vez escritas, esa vida humana puede ser preservada del olvido y, paradójicamente, como se lee en algún lugar de la obra, “salir del tiempo” (59), en la medida que ese salir del tiempo es el que asegura el recuerdo. El relato de una vida, o de unos momentos de ésta, por su índole misma (y aquí las autobiografías y las memorias y los diarios y las biografías coinciden) habrá de ser tan desolado como eufórico. Los libros autobiográficos, también los biográficos (como es el caso) cuando son introspectivos, no tienen más personaje que el autor mismo y el hombre estudiado; y los demás, por distintos que parezcan, no serán sino facetas suyas camufladas de la gente que él trató, aunque se dé de manera vicaria como es el caso del Jorge apócrifo, a lo largo de su vida: quien como árbitro único e inapelable de la trayectoria vital y de los rumbos mentales de esa gente, la empapará de sí mismo vital y mentalmente, por mucho que crea estar tomando rumbos y trayectorias de la realidad circundante. El biógrafo parece creer que el idioma es capaz de recrear una vida y perpetuarla; que la palabra es capaz de reencarnar de nuevo la vida, pero una vida “fuera del tiempo”.

Lo más discutible de estos dos postulados no es la idea de perpetuación sino el hecho de sustituir una vida real por una vida escrita como si la vida misma fuera tan simple como la vida de la posteridad. Se trata de un ejercicio de suplantación. Es decir, el lenguaje encarna la vida, suplanta a la vida misma por medio de la palabra y la palabra biográfica remite a lo uno (el biografiado) y lo diverso (las sucesivas traiciones a esa misma realidad que comete la palabra por el hecho de ‘contar’). El biografismo es un imposible, una quimera, un estar “fuera de la razón”

No poetas estrangulados, sino poetas prófugos que han preferido la clandestinidad antes que someterse a las absurdas reglas del tiempo (59-60).

Se trataría, en último término, de un palimpsesto. De una reescritura usurpadora de una vida a través de la palabra y que, sin embargo, restituiría, a la vez, dicha vida o la apariencia de esa vida

La historia, prendida al vuelo en una conversación trivial, entonces me envolvió de inmediato, me desquició con la violencia de sus figuras y la acidez de su sentido. ¿Quién era el poeta? ¿Quién era, pues, Jorge

Cuesta? Prófugo del humo de los cigarrillos, del vaho del alcohol, amagado en una discusión imposible, sólo me quedaba el desasosiego de quien parte sin saber hacia dónde.

Pero se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida empezaba a dolerme dos veces (14-15).

Se trata de una restitución sin condiciones y de una traición con atenuantes. La palabra usurpa la vida pues la biografía presupone la muerte del biografiado. Algo parecido a lo que acontece con la autobiografía, es anticipado por Cervantes cuando pone en boca de Ginés de Pasamonte una de las preguntas fundamentales del género: “¿Cómo puede estar acabada (mi autobiografía) si aún no está acabada mi vida?”. Jorge, el autobiografiado, plantea la pregunta esencial del género biográfico: “¿Quién era el poeta? ¿Quién era, pues, Jorge Cuesta?”. El ‘quién’ interrogativo apunta más al origen (es decir, a la raíz o causa de que una cosa o un sujeto sea como es) que a la historia (en el sentido de las diversas manifestaciones o actualizaciones de esa cosa o sujeto a través del tiempo histórico en uno de sus sentidos). Esa pregunta fundamental ‘¿quién?’, en realidad, está supeditada para el biógrafo a otra más relevante: el ‘¿cómo?’.

Y éste es uno de los hallazgos de Jorge Volpi. No se trata de historiar, de retratar, de biografiar a Jorge Cuesta, al último Jorge Cuesta. Antes bien, se trata de presentar, de exponer, de mostrar al poeta o, más precisamente, de mostrar esa imagen que el narrador va configurando a lo largo del relato de ese Jorge Cuesta, de su Jorge Cuesta o, como dice el narrador a propósito del Araña, uno de los internos del psiquiátrico a quien entrevista el narrador y que, al parecer, había coincidido con Cuesta en el frenopático:

Acaso nunca conoció a Cuesta, acaso lo confundía o me engañaba, pero lo escuché como si sus palabras hubiesen sido las únicas certidumbres de mi vida (64).

En este sentido, la inclinación del narrador hacia la ‘mostración’ (empleo el término ‘mostración’ como ‘exponer’, ‘evidenciar’; como ‘sacar a la luz’, ‘acto de presencia’) es heterodoxa respecto de la tradición crítica de la vida y obra de Cuesta, y él mismo lo aclara cuando dice: “Pero yo no busco mi propio punto de vista, sino el de Cuesta, objeté. Lo que me parece increíble es que ningún crítico haya visto su obra como un documento autobiográfico” (50). La cita es relevante por tres aspectos: el primero porque denuncia los límites del discurso académico que, finalmente, no es capaz de dar cuenta de aquello que pretende alcanzar el autor de la biografía y que, paradójicamente, parece una hipótesis de un trabajo académico antes que un ejercicio literario

en cuanto que esa perspectiva es la que aportaría el verdadero sentido (entendiendo el sentido no un significado, ni varios significados de la obra, sino la articulación de cuantos significados conforman y configuran la obra y vida de Jorge Cuesta; un empeño totalizante) de la obra de Jorge Cuesta, siempre en opinión del autor-narrador. En segundo lugar, porque ese buscar “el punto de vista de Cuesta” es una declaración de intenciones respecto del proceso de disgregación y desaparición del ‘yo’ del Jorge autor-narrador apócrifo; el tercero, finalmente, porque se hace patente la colisión de intenciones y de propósitos entre géneros literarios: el conflicto que genera una lectura autobiográfica que se acomete desde un interés biográfico y que sitúa al ‘yo’ en el centro de la reflexión textual.

El lenguaje como mostración nos lleva a la presencia de Jorge Cuesta o a su contrario, la desaparición pero como modo de presencia, ni para reivindicarla. Es un proceso de aparición-desaparición inversamente proporcional al de sus dos narradores: en la medida que desaparece ese Jorge autor-narrador, crece la imagen de Jorge Cuesta. En *A pesar del oscuro silencio* es clara la tensión entre un lenguaje que propicia la ocultación y la presencia que, paradójicamente, resulta de esa estrategia, un combate perdido por ambos y, no obstante, en el que prevalece más que la presencia, la aparición de la presencia de Jorge Cuesta a través de formas y modos diferentes. Aunque el habla, en su perpetuo desvanecimiento, acarrea la muerte, el vacío, la ausencia, con ella siempre resucita lo que ella anula o suprime, incluso, en aquel límite donde ella anula o suprime; incluso, en aquel límite en el que ella misma se ausenta, ya sea porque no consigue agotar la presencia; ya sea porque, al agotarla, tiene entonces —bajo la negación— que afirmarse aún como presencia de habla que agota en vano la presencia. La presencia se afirma en el lenguaje; es su cómplice y su partidaria; una presencia y un lenguaje participantes. Esto ocurre en la escritura de la novela de Volpi. En apariencia, la escritura está allí sólo para conservar: lo que le es confiado, permanece. La escritura es recuerdo; el recuerdo escrito prolonga la vida durante la muerte. No es seguro que la presencia mantenida por la escritura como escritura no sea ajena, en todo, a la verdadera presencia viva, aquélla que siempre es fuente de presencia, verdad de presencia, visión de presencia. La única relación que mantendría, entonces, la escritura con la presencia sería el sentido, relación que la exigencia de escribir tiende a romper no sometándose ya al signo. La derrota que la escritura pretende infligir a la presencia, haciendo de ella no ya la presencia sino la subsistencia o sustancia, es una derrota para sí misma. Desde este punto de vista, la escritura aliena la presencia (Blanchot, 1994: 61-62).

Escribía José Luis Martínez: “La influencia posible que Jorge Cuesta ejerció en algunos de nosotros se desprendía más de sus conversaciones, de

sus polémicas, de sus elucubraciones verbales, que de sus escritos” (1971: 82), afirmación que comparte Xavier Villaurrutia (1966:849). Gilberto Owen señala que “Hablaban... con apasionada inteligencia, como de todos los temas que incitaban su interés, y de su conversación, luego, no recogía en sus escritos sino lo esencial, dando por aceptadas muchas premisas, con una economía de lenguaje que hacía difícil, en ocasiones, seguir el hilo de su razonamiento, al leerlo, cuando no se le había oído antes” (1979: 245). Para Rubén Salazar Mallén, “Complejo, difícil era el diálogo Jorge Cuesta. Dejaba invariablemente en uno la impresión de haber sido desnudado, de haber sido sorprendido en falta” (1958: 21). Ermilio Abreu Gómez, por su parte, relata que “Jorge discutía sin acaloramiento, pero sí con implacable lógica” (1946: 70). Acorde con tales testimonios, Octavio Paz indica que “su poesía no está en sus poemas sino en la obra de aquellos que tuvimos la suerte de escucharlo” (1966: 9). La misma imagen se repite en las evocaciones que otros amigos dejaron de él y es la misma que —según Segovia— se desprende del propio Cuesta cuando escribe con motivo de la muerte de Alfonso Gutiérrez Hermosillo: “Dependemos más que de sus obras literarias de su presencia” (2003: 22).

*A pesar del oscuro silencio* no es tanto una novela biográfica en la cual el personaje de Cuesta quede como un elemento instigador de fondo. La novela tiene como referencia última el modelo biográfico latino, como es la *laudatio* (May, 1982: 184-187). El texto de Volpi se desarrolla según el paradigma del género propuesto por ‘el elogio fúnebre’. Sin ser una forma fija, la *laudatio* latina pronto adoptó una suerte de modelo ideal que exigía ciertas consideraciones de rigor.

Estas consideraciones o preceptos o pautas del género aparecen en la obra. En el relato de Jorge Volpi hay referencias a la familia y a los antepasados del poeta. Se nos muestra a Cuesta tanto en su ámbito público como en su ámbito privado, así como se justifica en la escritura misma de *A pesar del oscuro silencio* la relevancia de perpetuar la personalidad de Jorge Cuesta. Estas tres pautas están compendiadas en el fragmento 8 del capítulo primero que concluye apelando significativamente a una autoridad académica: “Despierto. Transcribo de la biografía de Panabière. *Itinerario de una disidencia*” (34-37).

La novela de Jorge Volpi modula, también, el tema del epitafio y el de la memoria. Toda muerte es un memento, recuerda y mantiene firme la posibilidad del morir y, a la vez, apremia el trabajo de la memoria. La vida del narrador (Jorge apócrifo) miméticamente está inducida por el morir de otro (Jorge Cuesta) y hace que ese autor-narrador apócrifo esté atento a las posibilidades del suyo; y por otra vida donde el ejemplo se vuelve disponible



para la repetición. El amigo que recuerda y el hombre póstumo sólo serían dos modos de referencia al otro: al otro antes de mí y que vive en mí “Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces”, (11), en un caso; y el otro fuera y después de mí en el otro caso “Aún no lo conocía, jamás había visto un retrato suyo y apenas ojeado alguno de sus poemas, pero al saber cómo había muerto —una anécdota trivial en los escombros de una conversación distante— tuve una imagen precisa de su rostro, sus manos y su tormento” (11).

Se trata de alcanzar un ámbito en el discurso en el que lo real pueda parecer ficción y la ficción pueda parecer real. Aquél donde la progresiva ficcionalización asedia de modo más riguroso y verdadero a la ‘verdad’ que el discurso real (si tal discurso existiera, pero en el que podríamos incluir no sólo el académico sino, también, aquellos discursos elaborados por los ‘enunciados de realidad’ donde concurre el sujeto del enunciado y el de la enunciación: el proceso de ficcionalización delata y exhibe los límites de los discursos de realidad). Pero la verosimilitud de la escritura de *A pesar del oscuro silencio* es esencialmente ficción. Y es la ficcionalización del discurso o los procesos de ficcionalización de los diferentes discursos de la novela los que inciden de manera directa en la verosimilitud que se traduce en el empleo de los enunciados de realidad. Este uso reside en el convencimiento de la imposibilidad del lenguaje para reproducir la realidad. Ningún historiador puede reproducir con absoluta fidelidad los hechos tal y como sucedieron, parece decirnos el narrador. La convicción de esta imposibilidad es la que construye la escritura imposible de los últimos momentos de Cuesta a partir de una biografía inverosímil. Pero se trata de una biografía, o de unos momentos biográficos, que se escriben desde la apariencia de una auto-biografía. Es interesante notar que desde el presupuesto de que en el sistema de la lengua hay una distinción básica entre ‘enunciados de realidad’ y ‘enunciados ficcionales’, el relato en primera persona está situado fuera del sistema de ficción, puesto que remite a un sujeto de la enunciación que lo predica suyo realmente y garantiza su ocurrencia. Ahora bien, Hamburger admite que buena parte de las ficciones están construidas en primera persona, por lo que establece que se trata de una forma mixta o especial en tanto se comporta como un enunciado de realidad ‘fingido’. El relato en primera persona no es un enunciado de realidad porque no posee sujeto de enunciación real, pero cumple y se halla sometido a leyes estructurales del enunciado de realidad, que marcan la polaridad sujeto-objeto; se da como enunciado de realidad, aparece como documento histórico. La cuestión se resuelve hablando de que el relato en primera persona no es la mimesis de una realidad sino la ‘mimesis de un acto del lenguaje’; un enunciado de realidad ‘fingido’. Ahora bien, respecto a su forma y al funcionamiento del sistema de enunciación resulta

imposible distinguir un relato verídico en primera persona (como es la autobiografía) y un relato fingido que imite fielmente tal acto de lenguaje serio, por el que un sujeto de enunciación narra sus propias peripecias. El contexto, pues, y no la forma textual puede discriminar cuando el 'yo' es fingido y cuando responde a una realidad histórica (Pozuelo Yvancos, 2006: 25-45).

Lo que me importa destacar de todo este proceso de ficcionalización es una pregunta, con el acento muy visible "¿Cómo?". En un ensayo valioso Gilbert Ryle distinguió entre "saber cómo" y "saber qué". El trabajo intelectual —dice el pensador británico— posee un estilo, un método o *modus operandi*, cuyo valor no se reduce a los resultados obtenidos. El ejercicio de la inteligencia no se ciñe al descubrimiento de verdades. Este descubrimiento, el *knowing-that* —si lo hay— proviene de un *knowing-how*. Ciertamente conviene no abusar de esta conciencia del procedimiento, como si contempláramos un par de gafas en lugar de mirar a través de ellas. Entiéndase, también, que si la verdad puede ser objeto de enseñanza, el método tiene que ir educándose y disciplinándose.

A lo dicho por Ryle habría que añadir un *asking-what*. Al crítico le corresponde preguntar lo que a otros les puede dejar sin cuidado. El propio saber-cómo es también un proceso, un querer-saber, abierto a todo cuanto el investigador aprende de los resultados de su propio esfuerzo y de las autointerrogaciones. El saber-cómo preside la escritura del narrador de *A pesar del oscuro silencio*, por lo menos en sus episodios biográficos. Y parte de las respuestas a esas interrogaciones se encuentran en el dolor.

El punto de encuentro en el relato del discurso autobiográfico del autor-narrador Jorge y del discurso biográfico-documental sobre Jorge Cuesta —como el punto formado por dos rayas que se cruzan y la naturaleza del punto— es su indivisibilidad, es el dolor. El 'dolor' del apócrifo Jorge: "Me dolió pensar que sólo la oscura mente de los hombres salva a la música del vacío" (16) y el 'dolor' de Jorge Cuesta: "Ante su dolor pasa su vida entera inscrita en un relámpago" (12); o "Pero ¿qué piensa ahora que la fatalidad lo ha traspuesto? ¿Qué siente? ¿Vergüenza? ¿Dolor? ¿Miedo?" (20).

El dolor entendido como una aflicción interior del autor-narrador Jorge, pero, también, del sujeto biografiado —Jorge Cuesta— está muy cerca del desasosiego en esta novela; desasosiego entendido como la falta de quietud y de tranquilidad: dolor y "desasosiego" que indica, en efecto, la falta de 'sosiego', de 'tranquilidad'. Es una desazón de vivir, una incompetencia respecto a la vida y, por encima de todo, una sensación de extrañamiento hacia ella. Escribe el narrador: "Ése es el fruto que del tiempo es dueño, escribe para concluir su creación y su existencia" (14). Y más adelante: "Pues para mí

el final de ese texto (se refiere a “Canto a un dios mineral”) y el de Cuesta tienen que ser la misma cosa” (51). Ambiguamente declara el Jorge apócrifo: “Cansado, convencido de que sólo me quedaba esperar pacientemente el final” (15) y, también, “Si no mi vida, al menos rescataría la suya” (52).

Es el desasosiego entendido como una enorme incompetencia respecto a la vida. *Libro del desasosiego* sobrevuela las páginas de la *nouvelle*. El Jorge apócrifo-Jorge Cuesta guarda ciertas concomitancias con Pessoa-Soares. Esa incompetencia respecto a todo lo que les rodea, respecto a la vida, es como una enfermedad que, en determinado momento, el Jorge apócrifo-Jorge Volpi hace explícita y define: “la desolación absoluta del silencio” (43), que “a pesar del oscuro silencio” reescribe esta otra de Jorge Cuesta y que, sin embargo, preside la escritura de la novela. Y la incompetencia respecto a la vida se modifica y se transforma en extrañamiento hacia la realidad entorno de sí, el mismo extrañamiento que hacía decir a Álvaro de Campos, el otro gran heterónimo de Pessoa, que se sentía extranjero en cualquier lugar y en todas partes. Y así se lee en una carta de ambiguo autor: “Por el momento soy dolor, desencanto, agonía; mientras no consiga atravesar la delgada barrera que me separa de la salvación me consumiré en el peor de los castigos: la incertidumbre” (74).

En el trasfondo de la obra de Volpi hay una reflexión sobre el valor de la historia y su escritura. El narrador parece privilegiar la divinización de la historia porque la historia divinizada quita la responsabilidad al remitir todos los valores al final de la historia: “La inmortalidad en un instante. Ésta fue su meta a lo largo de su vida y de su obra, de su pasión. La inmortalidad que significa salirse del tiempo, arrastrarlo, dilatarlo hasta que en un segundo quepan todos los demás” (66). Este “salirse de la historia” añade un punto confuso más entre biografía e historia en la novela. ¿Podría hablarse de una historia personal como punto de cruzamiento de lo existencial y lo histórico? Pero, es injustificado usar esto como prueba de la historicidad ‘metafísica’ del hombre, más bien habría que hablar de ingenuidad o perversidad por parte de quien lo pergeña, puesto que hay valores históricos que cambian a través de historias individuales, pero, rebasándolas. Y puesto que estos valores históricos —para ser valores— tienen que apoyarse en un valor último de la historia como tal, en cuyo cumplimiento se esfuerza el narrador-autor y que, por tanto, le rebasa, esto prueba que la historia es de un plano diferente al de la biografía; que su terreno propio es lo transmisible de individuo a individuo y, por lo tanto, establece ya un orden social aunque lineal, una estructura.

Ahora bien, el narrador-autor nos sitúa en la estructura de la historia, pero, ésta, ni agota ni mucho menos gobierna la narración del relato. El tiempo que privilegia la novela es el de la biografía o, más propiamente, el de la construcción de la biografía de Jorge Cuesta mediante el proceso de

*Juan Pascual Gay*

escritura de la autobiografía del narrador-autor Jorge. Y ese camino, en efecto, pasa más bien por el tiempo. El tiempo como factor de cohesión entre la presencia y el dolor. Hölderlin nos dice en su prefacio a *Antígona* que el procedimiento de la tragedia griega consiste en llegar a un momento de ruptura o de interrupción, una cesura en el ritmo, en que el personaje trágico (y, con él, el espectador que abraza su camino) se encuentra solo y sin recurso ni consuelo alguno frente a la enormidad inhumana del tiempo puro, una plenitud del tiempo repleto de sí mismo con exclusión de toda cosa temporal (“y todo lo que tengo se carga de lo que voy a tener”, 76), un tiempo donde sólo pasa el tiempo mismo, una plétora que sigue transcurriendo en el vacío, donde cesa todo el sentido de la vida y, sin embargo, sostiene ese sentido. Se trata de una síntesis o de una conciliación de contrarios o de opuestos como parece en *A pesar del oscuro silencio*

Conciliando los opuestos del cielo y la tierra me sustraigo al designio que todo lo hiera, que todo lo desdora, que todo lo consume. Reintegrando lo disperso, el caos, se desafía el devenir, ese oscuro corruptor de ángeles. La solución se halla en la misma llaga que nos ha lanzado en el tiempo. Es el motivo de que nos encontremos sumidos en esta muerte diaria que la soledad nos hace confundir con la vida (75).

Es esa experiencia que, Jorge, el narrador-autor siente —con mayor o menor grado de intensidad— cuando lo incomprensible o lo inadmisibles abate sobre él y, de pronto, todo el sentido suena hueco y se queda solo y desamparado frente a la esencia estúpida del tiempo, frente a la insignificancia del ser. Este reconocimiento de la soledad y el desamparo es el que propicia el surgimiento de la presencia de este Jorge transformado. Y, entonces, nos dice el narrador-autor Jorge

No, la vida está lejos de ser esta sucesión infinita de instantes. La única forma de escapar del tiempo no es tratando de acabarlo, no es queriendo aniquilar las horas o taladrando nuestra imagen del presente. Al contrario, el modo de lograrlo es reintegrando los contrarios, volviendo a tejer las madejas distanciadas... Las antípodas se nulifican, los extremos se neutralizan (75).

Para Jorge Volpi, la palabra literaria que preside la escritura de *A pesar del oscuro silencio* no sólo es revelación sino, también, invención en su sentido primigenio: encuentro, reencuentro, un estrecho abrazo con la historia; y si con la historia, con la memoria. Ahora bien, no es tanto la rememoración o el simple hecho de recordar como la posibilidad de rememorar a partir de la

reconstrucción histórica desde la construcción del pasado biográfico de Jorge Cuesta. Un pasado que se va construyendo y, por tanto, revelando a medida que el presente del relato del narrador-autor asedia los últimos momentos de la vida de Jorge Cuesta; cuando el presente autobiográfico concurre con el pasado biográfico y se borran, hasta confundirse, las identidades del narrador-autor Jorge y del biografiado Jorge Cuesta

El discurso de la novela autobiográfica y el discurso biográfico en *A pesar del oscuro silencio* se entrecruzan como esa relación entre algo escondido y algo aparente, y deja expuesto —porque ha sido ya abierto— el problema del tiempo o, más precisamente, de la temporalidad. Ello, porque su temporalidad (no hablo de tiempo), en este caso, se ha hecho presente en la revelación de la presencia del autor-narrador Jorge devorada y asimilada a la de Jorge Cuesta. Ese abismo que propicia la pérdida de la identidad propia del autor-narrador Jorge para asumir la de Jorge Cuesta es silencio, no negrura. Es abismo de la palabra, no del tiempo. Y lo es porque la palabra es radicalmente tiempo y, por eso, es posible moverse en su silencio. El silencio ligado al tiempo, paradójicamente, es una presencia constante y poliforme en la obra de Volpi: “Un error soy sin sentido”; “Ése es el fruto que del tiempo es dueño”; “Señor, nuestro destino está escrito desde el principio... sin desamparar a ninguno de los que somos tus siervos”; “No quiero despreciarte como no quiero quererte”; etc.

En síntesis, *A pesar del oscuro silencio* es un ejercicio literario complejo debido a las características de los discursos literarios que lo configuran. Es esta complejidad la que expone los límites de un discurso histórico o propiamente un discurso de realidad frente a las posibilidades del discurso literario aunque éste se funde en enunciados de realidad. La historia aparece detrás de una representación y la novela de Volpi trasciende esa representación para crear su propia mimesis a través de un acto de lenguaje, de modo que, la mimesis ya no está fuera de la palabra; no es la palabra la que da cuenta de una realidad; es la mimesis, la que se crea a partir de la palabra misma.

*Universidad de Guanajuato\**  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Ex convento de Valencia*  
*Valencia Gto. CP 36240, México*  
*jpascual\_3@hotmail.com*

*Juan Pascual Gay*

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ABREU GÓMEZ, Ermilio. *Sala de retratos*. México: Leyenda, 1946.
- BAJTIN, Mijail. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós-U.A.B, 1994.
- CUESTA, Jorge. *Obras*. México: El Equilibrista, 1993.
- MARTÍNEZ, José Luis. *El ensayo mexicano moderno*. México: F.C.E., 1971.
- MAY, George. *La autobiografía*. México: F.C.E., 1979.
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Esteban Calderón. México: El Colegio de México-F.C.E., 1996.
- OWEN, Gilberto. *Obras*. México: F.C.E., 1979.
- PANABIÈRE, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: F.C.E., 1983.
- PAZ, Octavio. *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI, 1966.
- SALAZAR MALLÉN, Rubén. “Jorge Cuesta”, en *Estaciones*. México: 1958.
- SEGOVIA, Francisco. “Jorge Cuesta: una vigilante usura”, en *Obras de Jorge Cuesta*. México: F.C.E., 2003.
- VILLAURRUTIA, Xavier. *Obras*. México: F.C.E., 1966.
- VOLPI, Jorge. *A pesar del oscuro silencio*. México: Seix-Barral, 2001.