

# El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos, de Jorge Volpi. Una lectura desde la retórica

LUIS QUINTANA-TEJERA \*

**Resumen:** En esta novela de Jorge Volpi descubrimos la gran capacidad del narrador para usar distintos recursos estilísticos, entre los que encontramos la presencia de una historia omnisciente, el juego de espejos y los constantes giros retóricos. Los elementos intertextuales también son importantes, destaca sobre todo la isla de Patmos como trasfondo de la narración del Apocalipsis en el Nuevo Testamento, y que también será el sitio donde se lleven a cabo las acciones de la novela analizada.

**Palabras clave:** retórica; diégesis, metadiégesis; intertextualidad

**Game of Apocalypse. A journey to Patmos, by Jorge Volpi. A reading from rhetoric**

**Abstract:** In this novel by Jorge Volpi we discover the great narrative skills this writer has to use different various stylistic devices, among which we find the existence of an omniscient story, a game of mirrors and recurrent rhetorical turns. Intertextual elements are also important. The island of Patmos is specially highlighted as the background of the Apocalypse story in the New Testament, and it will also be the place where the events of the analyzed novel will take place.

\*Universidad Autónoma del Estado de México, México.

Correo-e: qluis11@hotmail.com

Recibido: 4 de diciembre de 2013

Aprobado: 8 de septiembre de 2014

**Key words:** rhetoric; diegesis; metadiegesis; intertextuality

Jorge Volpi (nacido en 1968) ha sido un narrador constante que, mediante su prosa acertada y lúdica, ha dejado una huella visible en la literatura mexicana. De él y del conjunto de escritores que se reunieron bajo la polémica denominación 'grupo del crack', dice Carlos Fuentes:

El grupo del crack culmina, en cierto modo, la reivindicación del derecho a la diversidad que Elizondo cobró en *Farebeuf*. Críticos de lo inútil o rebasado, reclamándose por ello mismo continuadores de una "tradición de la ruptura", exigentes sabedores de que hace medio siglo hubiesen sido quemados en el Zócalo y acaso desilusionados de su normal situación actual, "tránsfugas" ayer, radicales radicalizados hoy, sus obras son el termómetro de una diversidad crítica que refleja y aun anticipa dichos valores en una sociedad política que no se resigna del todo a abandonar usos y costumbres pretéritos y arraigados (2011: 360).

Creo adivinar en las palabras de Fuentes alguna afirmación que no encaja perfectamente con el perfil de estos rebeldes de la literatura, como él los presenta. Bajo la afirmación hiperbólica de "hubiesen sido quemados en el Zócalo", quiero pensar que se esconde la alusión a nuevas formas de escritura y, sobre todo, a originales temáticas encaradas por estos autores que los volvieron rechazados por el canon imperante en México, al menos en ese momento.

En la misma dirección, pero refiriéndose sólo a Jorge Volpi, afirma el crítico peruano Miguel Ángel Oviedo:

La obra narrativa y crítica de Volpi ha sido muy recientemente descubierta, al ganar el resucitado premio de novela Seix Barral en 1999 con

*En busca de Klingsor* (Barcelona, 1999). Esta narración es una rara mezcla de especulación científica, novela política, histórica y de misterio. Tramada con un seguro instinto de la intriga y escrita en una prosa rigurosa y funcional, el libro ha llamado la atención sobre un escritor que había empezado a publicar novelas en México, sin mayor notoriedad, en la última década del siglo (2001: 456-457).

La atención de Oviedo se centra en lo que ha producido el mexicano aquí estudiado hasta el año 2001. Nuestra perspectiva personal es más amplia por el conocimiento que tenemos de la obra volpiana posterior a 1999. No obstante lo anterior, seguimos pensando que *En busca de Klingsor* es una de sus novelas más logradas por varias razones —aunque sobraría analizarlas aquí—, de las cuales me permito mencionar algunas:

1. La ambientación en la Alemania de fines del nazismo constituye un acierto no sólo por el misterio que conlleva todo lo relacionado con este monomaniaco y, lamentablemente, carismático líder que fue Hitler; sino también por desarrollar una posibilidad universal abandonando los territorialismos que venían caracterizando la mayoría de los intentos narrativos en México, incluidos los del mismo Volpi.
2. Manejo lúdico de diversas situaciones en donde la búsqueda de Klingsor adquiere un valor muy especial y permite al narrador desviarse hacia otros temas, lo que transforma esta novela en una auténtica manifestación de variadas pesquisas que, de ninguna manera, quedan reducidas solamente a Klingsor.
3. El sentido del humor que irrumpe en muchos pasajes es verdaderamente representativo de un narrador que sabe contar y se deleita en el acto mismo de hacerlo. Hallamos en Klingsor un excelente ejemplo de esta comicidad aludida en la recreación de las aventuras sexuales y los juegos seductores del científico austriaco Schrödinger, los cuales toman un vuelo diferente

que entusiasma al lector, acostumbrado —en muchos casos— a textos aburridos y planos que parecen olvidar la veta paródica y jocosa que puede y debe ser explotada en la literatura y en la retórica. Situación semejante encontraremos en *El juego del Apocalipsis*, analizada más adelante.

4. La descripción, personalidad y características de Francis Bacon, protagonista de la novela, es interesante no sólo por el intertexto que su nombre implica, sino por su manera de ser, que parece presentarlo como el menos indicado para llevar a cabo la indagación solicitada. Francis Bacon ha portado, en el marco de la denominada 'cuestión shakesperiana', la máscara de Shakespeare, y bien puede servir en este caso como alusión metafórica a tal situación.

Estos cuatro puntos se circunscriben en la retórica no sólo por la aportación intertextual y las manifestaciones lúdicas, sino también por lo argumentativo y la lograda descripción de personajes.

En este mismo sentido, con Volpi ocurre algo curioso: cuando decide abandonar los temas alemanes que había planteado en *Klingsor*, está obedeciendo a un clamor popular que aparentemente se lo exigía. Señala Fuentes en relación con este asunto de la mexicanidad equivocada:

Pero una vez que la revolución se bajó del caballo, apareció un chovinismo negativo. Como México no hay dos. El que lee a Proust se prostituye. El que no se ocupa exclusivamente de México es un traidor. O como dice un personaje del novelista Ignacio Solares: “Yo soy puro mexicano. No tengo nada de indio ni de español” (2011: 358).

Siguió de este modo el libro *El fin de la locura* (2003), en donde cuenta la diégesis de Aníbal Quevedo, cuya historia se inicia en París durante los acontecimientos del 68 y se extiende por más de veinte años hasta su retorno al México gobernado por Carlos Salinas de Gortari. Por lo tanto, el tema

se ubica ahora en México y los nostálgicos de los motivos nacionales pueden recuperar su tranquilidad. Es esta una excelente novela, pero sigo afechado —críticamente hablando— a las bondades y excelencias de *En busca de Klingsor*.

#### RELATO Y NARRACIÓN DESDE LA PERSPECTIVA RETÓRICA

En este ensayo, aplicaremos el término ‘diégesis’ bajo la doble perspectiva de relato y narración, aunque nos ajustaremos también al hecho de que la narración (diégesis) abarca varios aspectos:

Los términos que designan al relato: diégema y diégesis (narración), son utilizados de manera indiferente en algunos de los manuales [...]. A pesar de ello, el rétor Nicolás de Mira establece la diferencia entre ambos términos: el relato incluiría un único hecho; mientras que la narración varios (Puig y García Pérez: 2011: 120-121).

#### ANÁLISIS DE *EL JUEGO DEL APOCALIPSIS*

Pretendo analizar —en el contexto de este relato— el tono picaresco que adopta el narrador para describir una serie de acontecimientos que tienen como ejes principales a su novia Andrea, a la mítica isla de Patmos y a un grupo de turistas ociosos, tan ociosos como los protagonistas, quienes han llegado a ese lejano territorio para entregarse a un juego comprometedor y ‘peligroso’ denominado ‘El juego del Apocalipsis’.

De este modo, diégesis y metadiégesis constituyen un punto fundamental en el que también se asienta el ejercicio retórico. La diégesis es la de Johnson y Andrea, y las metadiégesis —en este caso, al menos— están dadas por el proceder de los turistas ociosos y el juego igualmente comprometedor de *monsieur* Loucas, verdadero demonio contemporáneo que intenta manejar las acciones de los

demás en medio de esa lúdica actitud que hemos mencionado.

La primera mitad de la novela contrasta con el final: de la alegría sarcástica del personaje pasaremos al reconocimiento de la lejanía dolorosa de su novia, quien fungiendo en todo momento como su esposa, deja de serlo en medio de dudas y arrepentimientos.

## INTRODUCCIÓN AUTORAL

En el prólogo titulado “Después del fin del mundo” se encuentra la génesis de esta novela, explicada por el propio autor. Temporalmente, se ubica en mayo de 1999, cuando un joven periodista sugiere a Volpi que escoja una isla griega cualquiera: “con el fin de escribir un libro de viajes” (Volpi, 2001: 7).

Al autor le interesa tal propuesta y el espacio escogido será la isla griega de Patmos, en donde san Juan se internó para escribir el Apocalipsis. Por lo tanto, y desde esta introducción, están dados los elementos cronotópicos que fundamentan la veridicción del relato y lo revisten, al mismo tiempo, de un cierto carácter mítico-mágico que el escritor recreará en algunos momentos del desarrollo de su historia. Dice al respecto:

Debo las páginas que siguen, pues, a mi furtivo ascenso al monasterio Skala y al espectro de San Juan: no contienen ninguna profecía, y es seguro que no han sido inspiradas por el Verbo, pero al menos me permitieron encontrar de nuevo el interminable placer de la escritura (Volpi, 2001: 7).

## ANTES DE PATMOS

Veamos diversos momentos que se eslabonan a lo largo del relato y que nos permitirán analizar la novela.

1. Mediante una llamada telefónica, el protagonista es avisado de que ganó un premio dado por una fábrica de embutidos para pasar dos semanas en la Isla de Patmos en compañía de su esposa.
2. Recibe la noticia con la natural indiferencia de quien está acostumbrado a ser timado telefónicamente en el momento menos pensado. Además, su reflexión irónica lo lleva a la constatación de que ni él come embutidos ni tiene esposa. Observamos de este modo el manejo contemporáneo de la ironía, mucho más perfeccionada que en el texto analizado anteriormente y que no deja de constituir un profundo ejercicio de retórica.
3. El personaje es un norteamericano a quien la telefonista, más que confundida, idiotizada y mecanizada, le llama Thompson todo el tiempo, en lugar de Johnson, que es su verdadero nombre. Nos detenemos un segundo en el significado etimológico de este patronímico, que en inglés significa ‘hijo de John’, es decir, de Juan. Aclaramos ahora que Andrea significa ‘hombre, fuerza vital’, y ésta no es una característica que aluda a lo físico, sino más bien al temperamento, la forma de ser. Los nombres encierran una semántica que enriquece el análisis, como sucede con Esmínteo en la *Iliada*.

El tema desenfadado, lozano e hilarante predomina en el relato, aunque las circunstancias y situaciones que se van planteando conducen a un final de pseudo-rebelde y aparente conformismo, en el cual queda explícitamente aclarado que el protagonista masculino está arrepentido por la ruptura con Andrea e intenta recuperarla, apuntando hacia un final abierto del relato puesto que no sabemos qué podrá suceder con esta pareja tan peculiar.

Por lo ya expresado, es notorio que se trata de dos personajes: Johnson y Andrea, con el agregado de otros más que permitirán redondear las formas narrativas y los temas aquí ofrecidos. Párrafos antes, aludíamos a la etimología de ambos nombres, lo cual cobrará relevancia a medida que avancen los acontecimientos. El nombre inglés, traducido al español, es Juan, el cual alude implícitamente

al personaje bíblico, recluido en la isla de Patmos para describir los hechos narrados en el Apocalipsis. Por supuesto que ambos Juanes no son iguales, pero pueden llegar a parecerse en el misterio que cada uno en su contexto representa: el primero profetizando, y el segundo tratando de entender a una mujer conflictiva. 'Andrea', desde su raíz griega, alude al hombre y a la potencia original del ser humano. Ella es categórica y firme en sus decisiones y maneja los entornos de un modo que parece ser ella el hombre y su pareja la mujer; los roles están invertidos y se reflejan en el modo de abordar las soluciones que cada uno plantea. Constituye esto último una argumentación retórica que abona la idea de la reiterada interpretación que la relación hombre-mujer puede llegar a tener.

La narración se ofrece desde el esquema de un focalizador interno fijo con voz autodiegética (Genette, 1989: 245, 302). Queremos resaltar únicamente que el relato autodiegético —así lo manifiesta Genette— se caracteriza por la 'restricción de campo', debido precisamente a que quien cuenta los hechos lo hace desde una perspectiva individual que está lejana de la parcial objetividad de un relato heterodiegético, para caer en una subjetividad que no debe atrapar desprevenido al lector. En los términos mencionados aparece la voz 'diégesis' como elemento constitutivo autodiegético y heterodiegético; este vocablo ha sido tomado como sinónimo de 'narración', de acuerdo con lo comentado en líneas anteriores.

Desde el comienzo prevalece la doctrina del cotidiano azar: ha ganado un viaje a la isla de Patmos para él y su esposa. Digo 'cotidiano', porque ¿quién no ha recibido una llamada de esta naturaleza que, a la postre, resulta un pretexto para venderle otros productos o para obligarle a pagar aquello que nunca había pensado adquirir?

En fin, el norteamericano de esta novela acepta ir a Patmos auspiciado por aquella importante fábrica de embutidos; embutidos que, por cierto, él jamás había consumido. Resaltamos el alcance satírico en donde el contraste barroco se impone. La isla griega

mencionada se reviste del arcano prestigio de haber sido el espacio para las profundas reflexiones teológico-filosóficas del autor bíblico. Y aunque el narrador autodiegético subraya el famoso tema del fin del mundo, que se puso de moda al acabar el milenio, descuenta que él no cree en tal cosa ni su viaje tendrá una finalidad metafísica tras la búsqueda de lo imposible. Sea de una forma u otra, Patmos no es un territorio cualquiera y los embutidos que los conducen a ese lugar marcan la antítesis en que se mueve el hombre contemporáneo: cotidianidad versus trascendencia; el universo de lo absurdamente posible en oposición con el cosmos de lo aparentemente imposible. No perdamos de vista que el narrador-personaje nos advierte acerca de su escepticismo en relación con el tema, pero igual sigue presente el hálito de misterio de este lejano y hermoso lugar, en donde se dan cita el encuentro de culturas diversas y la desesperada lucha por comprender lo arcano y necesariamente presente en nuestras mentes inquietas e inquietas.

Si detenemos nuestra atención en el personaje femenino, los datos que de ella tenemos provienen de las opiniones del protagonista, quien, desde su ángulo autodiegético, es siempre parcial, subjetivo y poco confiable. Sabemos lo que él opina de su novia, pero muy poco conocemos acerca de lo que ella piensa de él y sobre las situaciones que ambos están viviendo. A Johnson lo oímos expresar sus puntos de vista y a Andrea la vemos actuar. Quizás, junto al misterio de Patmos —lo sugeríamos anteriormente— se yergue el de la mujer representada por Andrea e interpretada por este Johnson que tiene poco de gringo y mucho de Volpi.

El matrimonio que nunca se consumó entre los personajes del relato nos conduce a una explicación de los lazos que los unen o, quizás sea mejor decir, que los separan. Ella era tan solo la amante complaciente del gringo narrador. Precisamente, él aclara qué es lo que no le gusta de Andrea, estableciendo así un principio de ruptura que amenaza desde siempre la relación de pareja que los une. Veamos lo que dice de Andrea al comienzo de sus reflexiones:

Sus anteriores parejas la definían como un *tsunami*; sólo acertaban en parte: nada permanecía en su sitio después de haber entrado en contacto con ella. Ni las cosas ni las personas, mucho menos las emociones (Volpi, 2001: 21).

El narrador sostiene que ella podía llegar a ser peor que esos huracanes marinos devastadores. Conocerla era comenzar una vida de inestabilidad en todos los sentidos posibles, porque “nada permanecía en su sitio después de haber entrado en contacto con ella”. Y, sobre todo, las emociones, que se trastocaban radicalmente. Estas afirmaciones del narrador autodiegético son parciales y subjetivas, por ende, intransferibles para otras personas o situaciones. Al lector le corresponderá sacar sus propias conclusiones cuando tome contacto con la Andrea del relato. Vayamos, pues, a los factores que el protagonista considera relevantes y que interfieren en la sana relación entre ambos:

La primera era su trabajo. Era crítica literaria. Cuando me lo reveló durante nuestra segunda cita [...] le pregunté sin sarcasmo: “¿Y eso qué es?” Tardó un par de horas en explicármelo. Se trataba de una tarea complicada y misteriosa, vagamente relacionada con la literatura, que aún no he alcanzado a comprender del todo (Volpi, 2011: 21).

Y agrega al respecto: “Lo que a mí me gusta, me gusta; y lo que no me gusta, no me gusta. Y las opiniones de los críticos no me importan un comino” (Volpi, 2001: 21). ¿Habla el narrador?, ¿o se trata de una intromisión autoral que tiene como finalidad resaltar los rasgos paródicos de lo contado? Veámoslo de este modo: si es el narrador-personaje, esta opinión corresponde a un gringo típico de la clase media que piensa que la literatura y todo lo que la rodea es una estúpida manera de perder el tiempo; si es el autor, se estaría autoflagelando y sometiendo su propio oficio a la sátira más cruel. Sabemos que la crítica es una función paralela a la

creación, pero muchos artistas se rebelan contra ella porque ven invadidos sus dominios por individuos que están muy lejos de entender la verdadera composición, ajena a ellos. Una cosa es crear una historia con maestría y otra muy distinta es comentar en torno a lo que otros escriben. Si no les gusta, mejor sería que ellos mismos lo hicieran. Pero el problema surge cuando el Volpi escritor es las dos cosas al mismo tiempo: crítico y creador. En realidad, quien afirma lo dicho externa una opinión al respecto y lo hace con un gran sentido del humor a través del cual reconoce que él ni siquiera sabe de qué se trata esa extraña profesión y alude a la inutilidad de los críticos como puente entre el lector y el autor. Podríamos recordar aquí la frase popular: “Entre broma y broma, la verdad asoma”. El juego retórico es evidente y se fundamenta, por lo tanto, en el sarcasmo, la ironía y la autocrítica.

Veamos la segunda razón por la cual Andrea no le gusta a Johnson: “La otra parte de Andrea que no soportaba de ningún modo se llamaba Nerón y era un hámster consentido y repugnante a quien ella cuidaba con más celo que a su padre enfermo de Parkinson” (Volpi, 2001: 22). Los animales domésticos llegan a ser parte de nosotros mismos, pero en la mayoría de oportunidades son rechazados por nuestras parejas. Quizás tanto como el fumar o el drogarse para quien no está acostumbrado a hacerlo. Creo que para ello hay un primer tiempo en que los miembros de una pareja se pueden ir conociendo hasta llegar a establecer si esa persona reúne las condiciones mínimas iniciales a los efectos de comenzar la lucha por entenderse. Sé que es difícil que las situaciones se den en un marco racional cuando se trata de las denominadas ‘cosas del corazón’. Pues bien, Nerón se integra al relato de una manera conflictiva y también conocerá Patmos, con la única diferencia de que no regresará nunca de la emblemática isla del Egeo.

El tercer factor en controversia: “Bueno, había otro aspecto de Andrea que no me agradaba, aunque en este caso la culpa no era suya: odiaba las

mentiras” (Volpi, 2001: 23). A pesar de que el protagonista la presenta como manipuladora, ella detestaba que le mintieran y, si esto sucedía, sabía ingeniárselas para hacerle ver a su pareja que ella siempre tenía la razón. El conocimiento que tiene Johnson sobre la mujer lo ha logrado merced a la cercanía afectiva con Andrea, quien —como sucede con bastante frecuencia en algunas personas— adoptaba un comportamiento bipolar. Sigo sometiendo a la duda la interpretación que de esta mujer hace el protagonista, pero me permito comentar sus propias conclusiones a la luz de los planteamientos que nos proporciona, los cuales no son ciertamente los de un hombre feliz, sino dubitativamente nervioso y que disfraza tras la ironía muchas de sus inseguridades.

#### LAS DOS SEMANAS EN LA ISLA GRIEGA

Después de un largo viaje y penurias infinitas, Johnson y Andrea llegan, por fin, a Patmos. Constatan que prácticamente son los únicos en el hotel Romeos, porque en temporada de invierno muy poca gente viene a esta isla del Egeo. Se sienten agotados y duermen por primera vez en veinticuatro horas en la habitación que les había sido asignada.

Los primeros días en Patmos, antes de conocer a *monsieur* Loucas, la pareja los pasó muy bien y hasta llegaron a descubrir que verdaderamente se amaban, pero el narrador intercala una reflexión a través de la cual, y mediante prolepsis trágica —nuevo recurso retórico—, augura lo que él cree inevitable: “Era tanta nuestra alegría y nuestro gozo que parecía imposible no temer su inminente final” (Volpi, 2001: 44).

Parece cumplirse aquello de que la cotidianidad agobia y los paréntesis en la relación ‘normal’ de cada día en la gran ciudad funcionan como válvulas de escape necesarias. Quince días solos y en un lugar que más parecía pueblo fastidioso, soporífero e insulso que isla misteriosa, la cual —desde sus más extraños recovecos— estaría anunciando las más inopinadas historias.

La discusión con el mesero de una fonda en torno a un café irlandés permite que conozcan al insólito *monsieur* Loucas, quien los invita a que compartan su mesa. El francés les cuenta que encabeza un grupo de amigos “que habían decidido esperar el fin del milenio en Patmos” (Volpi, 2001: 47), y para ello habían venido en su yate desde Mallorca.

En resumidas cuentas, el desconocido con quien acaban de entablar contacto los invita a cenar en su barco esa noche para que conozcan a su esposa y a los otros amigos. Johnson acepta, pero sin consultar a Andrea, quien posteriormente se molesta por no haber sido tomada en cuenta.

Como lo habíamos señalado, el azar y la casualidad continúan guiando sus pasos; los encuentros con el extraño francés se irán sumando a una cadena de situaciones raras y los enfrentará a un juego peculiar, el cual da título a esta novela de Volpi. La capacidad narrativa del escritor se expresa con mayor acierto a medida que avanza el relato y la carga de ironía sarcástica matiza los diferentes momentos.

En cuanto al aspecto lúdico —que ha sido motivo de muchas interpretaciones y variaciones a lo largo de la historia de la humanidad—, nos permitimos citar a Jean Duvignaud, quien teoriza sobre la materia a la luz de lo que la civilización viene planteando desde hace mucho tiempo. Aquí, una síntesis de sus ideas:

1. El hombre de todas las épocas se ha entregado al juego y ha visto en lo lúdico un campo de acción verdaderamente apasionante.
2. El juego puede concebirse como “actividad competitiva y agonal” (Duvignaud, 1982: 41). En ésta, el hombre se entrega a una búsqueda que deja de ser práctica para darse a una tarea que sólo le produce placer y que, al enfrentarlo a otros individuos, le da la oportunidad de demostrar que él es mejor.
3. No se trata del simple juego de niños cuando en su primera edad imaginan, intercambian con otros niños objetos y palabras, sino de una actividad en donde el aspecto lúdico se manifiesta

con un carisma muy particular y nos conduce al encuentro de otros hombres que, si realmente saben jugar, estarán en condiciones de ir alcanzando su propia felicidad.

4. Hacer el amor por puro placer, sin preocuparse por engendrar hijos, puede entenderse como una práctica lúdica censurada por las religiones monoteístas, las cuales consideran que la simiente está hecha para engendrar vida y no para desperdiciarla en actividades vanas (Duvignaud, 1982: 32). Asimismo, los poetas que prolongan más allá de la infancia el poder de cambiar el orden de las palabras y la alteración de la sintaxis también se entregan al juego con el sentido que Duvignaud le otorga.
5. Por último, Duvignaud expresa su extrañeza por el hecho de que, siendo el campo lúdico tan vasto, se le haya dado tan poca atención en los intereses intelectuales de la humanidad, y concluye con las siguientes preguntas:

¿Habrà que pensar que sufrimos el peso de la rigurosa separación cartesiana del pensamiento y la extensión? ¿Habrà que admitir que existe una región en que el hombre dispone libremente de sí mismo, en que se anticipa por amplio margen a lo que aún no es? ¿O, como pensaba Ernst Bloch, que existe un ser utópico injertado al ser real? (1982: 39).

Estas preguntas se formulan con la intención de determinar el campo de lo lúdico y de marcar que el hombre es uno de los animales que logra alcanzar esta realización en su vida y acciones; si no lo intenta o simplemente no lo consigue, su existencia transcurrirá en medio de una monotonía apabullante que poco a poco lo acercará a la muerte.

En *El juego del Apocalipsis*, la presencia de Loucas introduce un cambio en la rutinaria vida que la pareja había empezado a llevar en esas vacaciones. Es cierto que solos y juntos hubieran podido vivir lo lúdico sin problema alguno, pero la presencia de

otros individuos les permite recordar que son seres sociales y que el intercambio con sus semejantes les resultará, aparentemente, de provecho; sobre todo porque se pondrá en acción el tema de la competitividad que cada uno desarrollará en el encuentro con el otro.

En estas cenas, la pareja conoce al profesor inglés Terry Anderson, quien hablará de algún tema relacionado con el Apocalipsis y manifestará su oposición con la frase: “Lo que la gente con dinero tiene que inventar para no morir de aburrimiento” (Volpi, 2001: 55). Detrás de todas estas apariencias se esconde la intención narrativa de demostrar que lo lúdico cumple una función relevante en la vida del hombre. Este papel no ha de ser siempre todo lo positivo que uno espera; pero de los factores negativos que se anexen también podrá sacarse algún provecho.

A la primera cena asisten medianamente convencidos de que es lo mejor. Comen opíparamente y el narrador afirma: “La cena volvió a resultar digna de Gargantúa” (Volpi, 2001: 57). Es encomiable el empleo del intertexto (Genette, 1989: 37) con fines jocosos. La cita implícita de Rabelais y su obra aluden no sólo a un perfecto conocimiento del autor francés del Renacimiento, sino también a las condiciones espléndidas de esa cena en donde la hospitalidad del nuevo amigo no hace más que reproducir la pródiga generosidad del insólito Gargantúa de la ficción rabelaisiana (cfr. Rabelais, 1998). Complementariamente, en un texto como el de Volpi, en donde el juego cumple un papel trascendente, es dado observar cómo la cita del médico francés de otras épocas viene a refrendar este concepto desde el momento en que este mismo escritor supo hacerlo en su obra con particular pericia. Pero hay más todavía, en *El juego del Apocalipsis* el propio narrador se entrega también a una incuestionable actividad humorística que le resulta importante y que no deja de ejercer cuando intercala comentarios, citas y acotaciones. Sostenemos así que el territorio del juego del que habla Duvignaud está presente en esta novela en diversas direcciones.

Llegamos de este modo a la primera disertación del profesor Terry sobre el Apocalipsis, y al concluir ésta se inicia el juego. Terry da a conocer, entre otros muchos

conceptos, que 'Apocalipsis' significa 'revelación'. Y Loucas, fundamentándose en esa definición, sugiere los términos de la primera actividad lúdica que llevarán a cabo: "Que cada uno de nosotros revele algún misterio sobre sí mismo, algo que nunca antes se hayan atrevido a confesar. Una oscura porción de su alma" (Duvignaud, 1982: 60).

Se trata de lo lúdico puesto en acción, y Terry —a la manera de la retórica griega— domina el discurso que para él constituye una forma de vida, porque Loucas le paga para hacerlo. Este proceder nos recuerda las prácticas de los sofistas, quienes tenían como oficio convencer a sus interlocutores y cobraban por ello.

#### METADIÉGESIS DE ANDREA

A pesar de alguna oposición expresada por el protagonista, la actividad se lleva a cabo: hablan Stavros, el griego, y la señora Chong. Andrea manifiesta en voz baja su malestar por lo que ella denomina irónicamente 'terapia de grupo', pero imprevistamente se decide a contar su propia historia. En ella involucra a un hermano inexistente en el contexto de un relato lleno de erotismo escandaloso, donde el incesto cumple un papel relevante. Viene sobrando la anécdota contada. En realidad, no le queda claro al lector si la novia de Johnson sólo quiso provocar escándalo burlándose del juego y de los que allí estaban presentes, o si en verdad le sucedió algo parecido, pero no con un hermano que no tiene, sino con otra persona. En el fondo desea provocar a su pareja recurriendo a un esquema frecuente en el que se involucran celos y dudas. Esto provoca una momentánea separación entre ambos, que dura hasta el siguiente encuentro en el barco de Loucas. Antes de éste, Johnson dialoga a solas con Loucas y le cuenta la verdad de la representación aparentemente erótica de Andrea. El francés se entrega a reflexiones en torno a la pareja y habla también del chantaje amoroso, procedimiento que adjudica a las mujeres, lo cual no quiere decir que

el hombre no tenga procederes semejantes. Comenta: "Andrea tiene miedo de su propio sentimiento" (Volpi, 2001: 71). Y agrega:

Aunque su mujer es una joven sensible y apasionada, la vence su parte racional. Ella intuye que su amor por usted es tan hondo que *hélas!*, no puede durar para siempre. ¡Así es este perro mundo, muchacho! Todo está condenado a terminarse, tarde o temprano... Y Andrea es lo bastante inteligente para darse cuenta. Por eso vive angustiada (Volpi, 2001: 71).

Es una explicación que Volpi proporciona por boca del narrador y que éste ofrece al lector por medio de su personaje. Está presente una teoría del amor que muchos podrían discutir y considerar pesimista, pero que en el contexto de este relato adquiere estas características y, por qué no decirlo también, en el marco de la existencia del ser humano las relaciones se vuelven tan conflictivas que el hombre cae en el extremo cruel de actuar en defensa propia aunque nada haya ocurrido aún. Andrea enfrenta la duda ante esta relación de pareja y quiere inconscientemente destruirla. Johnson es una especie de víctima, culpable él también, pero a quien le cuesta mucho asumir ciertos comportamientos de la bella mujer que tiene a su lado. En resumen, concluye Loucas, las mentiras de la noche anterior iban dirigidas a su pareja y no a los demás (cfr. Volpi, 2001: 75).

Me parecen importantes las abstracciones a las que arriba el narrador por medio de las palabras de su personaje. Andrea intenta llamar la atención de su pareja y, al mismo tiempo, a pesar de que lo pone en evidencia ante los conocidos, igual sostiene que su vida anterior pudo haber tenido detalles escabrosos como los que cuenta, quizás no exactamente en los mismos términos, pero al menos algo parecido, lo que nos conduce a la reflexión de que todo pasado puede avergonzarnos y de que ella no es la única que tiene ayeres controvertidos. Al demostrárselo a su novio se lo está manifestando a aquel que así lo quiera oír y el protagonista de esta

novela sabe, ahora más que nunca, que se enfrenta a un auténtico *tsunami* al que no podrá controlar nunca.

La capacidad del autor queda manifiesta en este hurgar en las profundidades del alma para rescatar condicionantes y situaciones que están allí formando parte de nuestra naturaleza humana.

En un diálogo posterior con Andrea, Johnson le cuenta la revelación hecha al francés y la joven se siente confundida, afrentada e involucrada en un escenario en el que no hubiera querido estar.

Se produce luego la segunda visita al barco y allí se reinicia el juego con la exhortación del anfitrión para que cada uno imagine su propio fin, es decir, recreen lo que puede llegar a ser el último día de sus existencias.

Interviene el personaje principal a los efectos de relatar sus posibles vivencias cuando llegue a los setenta y un años. En este momento habrá vivido épocas de felicidad amorosa y laboral. Triunfante, llegará a la última etapa en compañía de su adorada esposa: Andrea. Por supuesto, todo está dicho para conformar a la novia rebelde. Él lo cree así en el instante en que concluye. Pero un encuentro posterior con su amante le permite escuchar de sus propios labios que ella no está conforme con lo que ha expresado. Fue hermoso lo que dijo, pero lo que no mencionó pesa sobre el corazón de la fémina y la llena de amargura. Por ello sostiene: “En cambio, nunca hablaste de una familia. Nunca, ni por un momento, pensaste que pudiésemos tener hijos...” (Volpi, 2001: 83).

Debemos concluir que esta mujer está siempre al acecho y no tolera ninguna desviación u olvido de su pareja. Torpemente él dice: “Lo olvidé”, y con ello se hunde en el abismo de su derrota.

La visita al monasterio de san Juan, organizada por los anfitriones, es rutinaria y no pasa de representar un camino turístico más, a no ser porque, al finalizar el recorrido, *monsieur* Loucas propone un intercambio de obsequios, pero con la expresa aclaración de que se trata de ‘regalar un símbolo’. Éste será el principio del fin, porque Johnson decide

entregarle un collar al hámster de Andrea, una especie de cascabel relacionado con el simbolismo del dije griego que él dará a su novia. Todo sale mal, porque al ponerle el cascabel a Nerón deja abierta la jaula y el animalito se escapa yendo directo a su muerte. Por lo tanto, Andrea manifiesta su desesperación al no encontrar a su mascota y le dice a su pareja en un arrebato de furia incontrolable:

—No sólo es Nerón— me reprochó en un momento de súbita clarividencia—. El hámster es un símbolo de la relación que mantienes conmigo. Su pérdida es una muestra de tu desinterés, de tu apatía, de tu falta de cuidado... (Volpi, 2001: 99).

No podemos menos que notar la exageración en las palabras de la mujer cuando —mediante el símbolo del asqueroso roedor— llega a las conclusiones mencionadas. Johnson busca al animal por todos lados hasta que, unas horas después, lo halla muerto y —creyendo que es lo más recomendable— lleva el desagradable cadáver de la bestiecilla a su amada.

Este es el fin que le había augurado Loucas. El francés del barco le dice, sosteniendo un nuevo punto de vista sobre el mismo aspecto:

—Usted respóndase, querido amigo. ¿Quiere una vida así, en medio de estos altibajos, de estas fricciones? Piénselo con calma, sin precipitarse. Trato de ponerme en su lugar, se lo juro. Y la decisión resulta muy complicada. Usted tiene una vida, una carrera por delante... ¿Qué necesidad de complicarse? Claro que, por otro lado, la ama (Volpi, 2001: 111).

El narrador plantea, mediante las palabras de su personaje, que la vida es cruel con el ser humano y muchas veces no le da oportunidades mejores. Ahora se trata de elegir entre una existencia amarrada a la obsesión de tener a Andrea a su lado o la libertad sin ella, que le traería primero una inmensa amargura, para luego poder correr tranquilo y en libertad

tras sus ideales. Se impondrá la segunda opción y la pareja habrá hallado en Patmos lo que menos se imaginó: su rompimiento.

Falta saber algo más sobre el juego del Apocalipsis. Nuevamente, las palabras proféticas del huésped que los ha recibido les comunican que el juego ha concluido y que el objetivo se ha cumplido. Al preguntar el gringo cuál era ese propósito, contestará Loucas con verdadero acierto y cercano quizás a otra importante revelación: “—Divertirnos. Pasar el tiempo. Agotar las huecas noches de Patmos” (Volpi, 2001: 126).

De acuerdo con los conceptos expresados por Duvignaud, el juego siempre es necesario en la vida del hombre. Tanto para Andrea como para Johnson estas dos semanas en Patmos han sido como una curiosa tregua para sus vidas confundidas. El vivir tales semanas les permitió llegar a la conclusión de que todo lo que los unía era falso. Bastó la muerte de Nerón para confirmarlo.

Y el símbolo se pule y completa aún más cuando Terry les revela la verdadera razón de estas jornadas en la misteriosa isla de san Juan. Dice al respecto:

—Para él, el Anticristo habitaba en cada uno de nosotros, era esa parte maligna y perversa que todos tenemos dentro... Sólo que, a diferencia del doctor Jeekyll, no era necesario recurrir a una imposible sustancia química para sacarla a la luz. Bastaba con conocer la naturaleza humana, sus debilidades y miserias, para hallar la marca de la Bestia (Volpi, 2001: 133).

Aprovechamos para comentar que el profesor Terry habló en sus intervenciones y en más de una ocasión del tema del Anticristo. Lo hizo a pedido expreso del anfitrión. El manejo de las voluntades humanas parece provenir de un insondable misterio fáustico con que se cierra esta novela de Jorge Volpi. La vida continuará, pero Andrea y Johnson ya no estarán juntos, y auguramos que todos los intentos del hombre por reconquistarla se ahogarán en el inmenso mar que representa la mujer de este relato.

## CONCLUSIONES

En esta novela menor de Jorge Volpi descubrimos la gran capacidad del narrador para contar una historia, además de los recursos estilísticos que constantemente determinan y forjan su producción. Todo enmarcado en un planteamiento retórico que, a pesar de ubicar su origen en la antigua y lejana cultura griega, no es sólo un recurso literario, sino también un modo siempre vigente para encarar y crear nueva literatura con herramientas que ya habían sido utilizadas en el pasado.

Incluimos también una reflexión que mucho tiene que ver con el tema de la retórica planteado en este ensayo y que define y confronta el aspecto lúdico del relato, no sólo por los juegos del Apocalipsis, sino también por la forma de narrar desenfadada y cómica por momentos, en donde ‘diégesis’, como sinónimo imperfecto de ‘relato’, adquiere un carácter y condición mucho más amplio al definir también la noción de ‘narración’.

Finalmente, se trata de una novela que dibuja apasionantes periodos y nos lleva desde el aburrimiento de los individuos del barco hospitalario hasta la incorporación de la pareja que, buscando un posible equilibrio entre ellos, termina por separarse debido a nimiedades trascendentes —valga el oxímoron—, al menos en la forma en que cada uno de ellos puede observarlo. No podemos dejar de lado la figura mefistofélica de *monsieur* Loucas, quien maneja a su antojo las conciencias y voluntades de estos dos ingenuos amantes, incapaces de comprender el verdadero objetivo que guiaba al francés de la embarcación extraña.

Los símbolos se ofrecen de una manera dispersa, pero allí están para describir la propia vida y sus búsquedas y pasiones. El mar, el barco de los tediosos, las sucesivas visitas de la pareja, el juego mismo, el obsequio de Navidad, entre otros, abren espacios para que los símbolos se proyecten y manifiesten su auténtico sentido.

Por medio de la retórica, esto es, el arte del buen decir, el narrador de Volpi ha conseguido transmitir

conceptos que enmarcan la vida de los personajes. Los recursos son múltiples y persiguen la finalidad de amarrar ideas y proyectar el universo de quienes viven y actúan de acuerdo con sus respetables y muy personales puntos de vista.

## REFERENCIAS

- Fuentes, Carlos (2011), *La gran novela latinoamericana*, México, Santillana.
- Duvignaud, Jean (1982), *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, México, FCE.
- Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Barcelona, Taurus.
- Homero (1968), *Iliada*, trad. de Luis Segalá y Estalella, Buenos Aires, Losada.
- Oviedo, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza.
- Puig, Luisa y David García Pérez (eds.) (2011), *Retórica y argumentación, perspectivas de estudio*, México, UNAM.
- Rabelais, François (1998), *Gargantúa y Pantagruel*, trad. de Juan G. de Luaces, Barcelona, Plaza y Janés.
- Volpi, Jorge (1999), *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, col. Biblioteca Breve.
- Volpi, Jorge (2001), *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*, México, Plaza y Janés.
- Volpi, Jorge (2003), *El fin de la locura*, Barcelona, Seix Barral, col. Biblioteca Breve.



*Perversión de la memoria, recuerdos que se van a la cajita de la nostalgia* (2014).  
Mixta sobre madera: José Coyote.

LUIS QUINTANA TEJERA. Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor e investigador de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, México, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I.