Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa

El horror como producto de la *reescritura alegórica* de los cuentos de hadas en *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi

P r o y e c t o T e r m i n a l (tesis)

Q U E P R E S E N T A

JAIR RODOLFO RAMÍREZ SOLÍS
MATRICULA: 2193058492

Para optar al título de

LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS

JAZMÍN GUADALUPE TAPIA VÁZQUEZ

ASESORA

CLAUDIA MARIBEL DOMÍNGUEZ MIRANDA

LECTORA

Iztapalapa, Ciudad de México, 16 de mayo del 2024

|

‘Baby Bear opened his eyes wide. “Somebody’s been eating my porridge, and it’s all gone”’

‘All gone!’

All gone.

John Connolly, *Every Dead Thing*.

–¿Cómo? ¿Cómo puede un libro reescribir el mundo?

–Mire a su alrededor, señor Soter. Los libros no dejan de cambiar el mundo. Si es cristiano, a usted lo habrá cambiado la Biblia, la palabra de Dios, o lo que quedó de ella después de que los hombres la tergiversaran. Si es musulmán, recurrirá al Corán; si es comunista, a Marx y a Engels. ¿No se da cuenta? Los libros están modificando continuamente el mundo. El *Manifiesto comunista* se publicó en 1848, hace menos de un siglo, y *El capital* es aún más reciente; sin embargo, Rusia ya ha sucumbido a ambos y otras naciones también sucumbirán pronto.

John Connolly, *El atlas fracturado: cinco fragmentos*.

Dedicatoria

Para Ilse López, David Mondragón, Karen Rodríguez, Jaqueline Muñoz, Mariana Cruz, Rafael Fernández, Iván Briones, Angélica Tentle, Nancy Bonilla, Armando Matamoros, Rogelio Rojas, Abigail Santillán, John Connolly, Jorge Volpi, Jazmín Tapia, Claudia Maribel, Gerardo Altamirano y mí mismo; a su manera, cada uno y cada una han sido fundamentales para mí, y no solamente para y durante la elaboración este trabajo. Gracias.

Índice

Introducción 5

Capítulo 1

1.1. ¿Cinco novelas y un *Crack*? 7

1.2. El temperamento volpiano 25

1.3. Los suburbios del *Oscuro bosque oscuro* 31

Capítulo 2

2.1. Testimonios de exploradores del *Oscuro bosque oscuro* 33

2.2. Conceptos colindantes al *Oscuro bosque oscuro* 42

2.2.1. Los *cuento de hadas* 42

2.2.2. La *reescritura* 47

2.2.3. Intertextualidad 47

2.2.4. El imitador sin nombre 48

2.2.5. La feria de atracciones del *Crack* 48

2.2.6. ¿*Horror* o *terror*? 50

Capítulo 3

3.1. Horror y *Crack* en las *reescrituras* de los cuentos de hadas en *Oscuro bosque oscuro* 51

3.2. El sabor de unos hijos abandonados 62

3.3. Un inútil Enebro 68

3.4. La Historia como cuento de hadas 73

3.5. Un Lobo Feroz, su instinto y Caperucita Roja 75

3.6. Un Enano Saltarín que no juega (Rumpelstiltskin) 80

3.7. Una madrastra y su Cenicienta 83

3.8. El ajusticiamiento de un prodigioso Flautista 89

Conclusiones 97

Bibliografía 101

Introducción

En el presente trabajo analizaré los elementos contenidos en las *reescrituras alegóricas* de los cuentos de hadas de los hermanos Grimm que generan horror en *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi. Para ello, en primer lugar y dentro del capítulo uno, he abordado las generalidades del grupo *Crack* a través de su propuesta literaria comprendida en su "Manifiesto" y "Postmanifiesto" y hasta sus relaciones de similitud o contraste con generaciones literarias anteriores y contemporáneas con el propósito de señalar características que eventualmente he rastreado en *Oscuro bosque oscuro*. En segundo lugar, el apartado número dos de esa misma sección versa sobre el autor Jorge Volpi y su obra literaria con la intención de resaltar los elementos comunes e innovadores de su estilo narrativo para, de igual forma, destacarlos durante el análisis de este texto. Por último, todavía dentro de este primer capítulo, he examinado las cuatro diferentes ediciones existentes de *Oscuro bosque oscuro* con el fin de destacar los elementos en común y en contraste entre sus portadas, contraportadas e incluso contenido.

Dentro del capítulo dos, destinado al estado de la cuestión y al marco conceptual, en primera instancia he rastreado, reunido y comparado lo apuntado por la crítica literaria respecto a *Oscuro bosque oscuro* con el fin de evidenciar la originalidad, relevancia y validez de mi objeto de estudio. En segunda, apoyado en diversos teóricos como Vladimir Propp, Mijail Bajtin, Gérard Genette y Bruno Bettelheim, he definido los conceptos que han sido clave al momento de analizar *Oscuro bosque oscuro*, desde el significado e importancia de los cuentos de hadas, a través del término *reescritura* y el contraste con otros conceptos que le son afines, además de los elementos planteados por el *Crack* en su "Manifiesto" y "Postmanifiesto", hasta los conceptos del horror y terror. Todas estas reflexiones y conocimientos han sido elementales al momento de analizar este texto literario de Jorge Volpi.

Para el capítulo tres, destinado al análisis, he partido de las generalidades y el posible trasfondo histórico detrás de *Oscuro bosque oscuro* para poner en contexto la integración de las *reescrituras* de los cuentos infantiles y evidenciar su pertinencia dentro de la trama principal. Posteriormente he dividido mi análisis entre los seis cuentos de los hermanos Grimm *reescritos alegóricamente*: "Hansel y Gretel", "El Enebro", "Caperucita

Roja", "El Enano Saltarín", "La Cenicienta" y "El Flautista de Hamelín"; además de un capítulo extra para mostrar cómo Jorge Volpi reduce la Historia al nivel de un repetitivo cuento de hadas con ayuda de algunos elementos relativos a dichos relatos.

Para el análisis, en primer lugar he resumido cada uno de los seis cuentos de los Grimm con la intención de poseer un sólo referente —existen diversas versiones de muchos, por no decir todos, los cuentos de hadas— a la hora de compararlos con las *reescrituras* de Jorge Volpi; en segundo lugar, he apuntado y ejemplificado los componentes modificados, desde el tono lírico de la narración volpiana hasta los nuevos finales para estos cuentos; y, en tercero y último, he reflexionado acerca de los elementos literarios, simbólicos e históricos a través de los cuales estas *reescrituras* transgreden el sentido de dichas historias y se convierten en relatos de terror.

En conclusión, con este trabajo me he propuesto destacar la labor literaria, historiadora y reflexiva del autor mexicano Jorge Volpi, su versatilidad al momento de tejer sus textos al hibridar diversos géneros literarios en un mismo libro y la profundidad oculta o alegorizada en la espesura del *Oscuro bosque oscuro*.

Capítulo 1

1.1-. ¿Cinco novelas y un *Crack*?

De la totalidad de críticos literarios que han trabajado la obra del escritor mexicano Jorge Volpi, cinco de ellos sobresalen debido a su constancia: Luis Quintana Tejera, Ana Pellicer Vázquez,[1] Ramón Alvarado Ruíz,[2] Tomás Regalado[3] y Sonia Rodríguez Llamas. En primer lugar, los artículos o tesis de los primeros dos críticos se centran en las primeras obras del autor mexicano y tienden a correlacionar su obra (y la del *Crack* en general) con la de otros autores o generaciones, como *McOndo*, el *Boom* y los *Contemporáneos*; en segundo lugar, Ramón Alvarado, además de lo anterior, analiza las obras de los miembros del *Crack* en conjunto; en tercer lugar, Rodríguez Llamas, Tomás Regalado y Vegara Meirelles desarrollan una investigación más actual de la obra de Volpi y un análisis sobre *Oscuro bosque oscuro*, la novela central en este trabajo terminal. Por tanto, considero pertinente detenerme en los aspectos generales del *Crack* para reconocer la propuesta estética que impulsa la escritura de Jorge Volpi.

Parto entonces de las generalidades sobre el grupo *Crack*, para lo cual me apoyo en los críticos literarios que han tomado parte en la investigación y análisis sobre esta agrupación de intelectuales. Como primer punto, quiero resaltar que "el *Crack* se presentó formal y específicamente como un grupo literario;[4] no como una 'generación', título utilizado posteriormente por algunos medios y crítica" ("*En busca de Klingsor*: Crisis…",

---

[1] Quien se encuentra enlistada en los agradecimientos de Jorge Volpi en *No será la tierra* (2006) y *La tejedora de sombras* (2012).

[2] Autor de *Literatura del Crack: un manifiesto y cinco novelas* (2017).

[3] Tomás Regalado colabora con algunos de los escritores de este grupo en *Crack. Instrucciones de uso* (2004), uno de los libros colectivos del *Crack*, en cuyo escrito Regalado funge como el encargado de escribir las biografías de estos autores. Regalado ha aparecido en los agradecimientos en algunos libros de Volpi, como *El fin de la locura* (2004) y *Una novela criminal* (2018).

[4] En el prólogo, "Testimonio de una amistad", en *Crack instrucciones de uso*, el autor menciona lo siguiente: "En 1994, durante la presentación de *Tres bosquejos del mal*, nos reunimos todos [los miembros del Crack] por primera vez en el auditorio Arnaldo Orfila de la editorial Siglo XXI: Pedro Ángel y Alejandro presentaban el libro de Nacho, Eloy y Jorge, y entre el público asistente se hallaban Ricardo y Vicente. Si existe un inicio del Crack, tal y como se le conoce ahora, probablemente fue ése" (13). A su vez, dentro del mismo libro que la cita anterior pero en el capítulo "Trescientas sesenta y cinco formas de hacer *Crack*. Biografía comentada", Tomás Regalado señala lo siguiente: "Amistad literaria o forma de escribir novelas, juego fascinante o enigma teórico, categoría académica o broma imperdonable, el *Crack* ha crecido independientemente, libre del control de quienes lo inventaron, hasta convertirse, junto a "Posboom", "Posmodernismo" o "McOndo" en un desafío crítico para el análisis terminológico de la nueva narrativa" (227).

105) y que el momento preciso de su origen es incierto o variable[5]. Respecto a su agrupación, Ignacio Padilla anota que "la ausencia de contienda es uno de los pocos elementos que nos unifica, querámoslo o no. Y si algo está ocurriendo con las novelas del Crack, no es un movimiento literario, sino simple y llanamente una actitud" ("Manifiesto del Crack", 217). Por su parte, quizás siguiendo un deseo o intención de emular al *grupo sin grupo*, Miguel Ángel Palou escribe lo siguiente: "Cuarto mandamiento: 'No participarás en un grupo en que te acepten a ti como miembro'" ("Manifiesto del Crack", 213). De todo lo asentado hasta aquí, se debe rescatar la negación de los miembros del *Crack* a percibirse como una generación, más bien como un grupo de amigos "que se preocupa tanto de lo literario como de lo amistoso. [... Así como] la forma que siete escritores mexicanos encontraron para dirimir sus disputas, para competir entre sí de manera civilizada, para alentarse y criticarse, para pelearse y reconciliarse, para leer y escribir sin sentirse solos" (*Crack: instrucciones de uso*, 176).

Susana Funes anota que el grupo *Crack* "surgió, en efecto, conformado por escritores mexicanos nacidos en la década de los 60: Jorge Volpi (1968), Ignacio Padilla (1968), Pedro Ángel Palou (1966), Eloy Urroz (1966) y Ricardo Chávez Castañeda (1961)" ("*En busca de Klingsor*: Crisis…", 104).[6]

---

[5] Acerca de las distintas versiones sobre la génesis de este grupo, véase el 'Artículo 3°' del "Código de procedimientos literarios del *Crack*", de Jorge Volpi, en *Crack: instrucciones de uso*.

[6] Estos son los cinco miembros fundadores y más reconocidos del grupo *Crack*, aunque Carlos Fuentes y otros críticos añaden más nombres a la lista. Fuentes apunta lo siguiente: "el crack son Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Cristina Rivera Garza y pariente acaso Xavier Velasco" ("El crack", 361), ignorando o excluyendo a Ricardo Chavéz Castañeda e incluyendo a la autora mexicana, cuyo año de nacimiento (1964) es próximo al de los miembros del *Crack*; ante tal mención, Rivera Garza afirma: "Esto lo he dicho varias veces, incluso en presencia de los miembros del Crack a quienes considero mis amigos y cuyo trabajo respeto: el Crack tiene una historia que no es mía" ("Entrevista a Cristina…"). Por otro lado, aunque a Adrián Curiel Rivera (1969) también se le llega a considerar como miembro del grupo *Crack*, e incluso Jorge Volpi lo menciona en la dedicatoria de su novela *En busca de Klingsor* (1999) y lo nombra como "uno de los conspiradores", el propio Curiel ha desestimado dicha relación; no obstante, su cuento "Urbarat 451" se encuentra compendiado en *Día de muertos*, una antología de Jorge Volpi del 2001. Por su parte, en "Los escritores del Crack", Marcela del Palacio menciona a Alejandro Estivill como otro miembro del grupo, esto debido a que ha tomado parte en *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (1989) y *Crack. Instrucciones de uso* (2004), dos de las publicaciones colectivas de este grupo. Vicente Herrasti ha sido enlistado por Ana Pellicer en "Los (muchos) territorios de la Mancha: Cervantes y la Generación del Crack", por Héctor Jaimes ("Veinte años después…") y por Marcela del Palacio en su artículo ya mencionado. Respecto a Herrasti y Estivill, Ramón Alvarado apunta lo siguiente: "alrededor de este núcleo de los cinco firmantes del manifiesto gravitan los nombres de Vicente Herrasti y Alejandro Estivill, quienes participan en proyectos comunes, como el libro *Crack. Instrucciones de uso,* aunque no figure su rúbrica" ("El Crack: veinte…"). Finalmente, Tomás Regalado comenta lo siguiente en la introducción de su entrevista a Jorge Volpi: "el grupo de siete escritores mexicanos nacidos entre 1961 y 1968, dueños de una amistad literaria que data de mediados de los ochenta y

En el momento de su aparición, los miembros fundacionales de este grupo presentaron cada uno una novela junto con la primera lectura del lúdico "Manifiesto del Crack",[7] que tuvo lugar "el 7 de agosto de 1996 en el centro cultural San Ángel a las 20:00 horas [cuando] los cinco autores de novelas editadas por el sello Nueva Imagen de la Editorial Patria dieron a conocer un manifiesto con sus propuestas narrativas" ("Algunos elementos…", 91); tales novelas son: "*El temperamento melancólico* de Jorge Volpi; *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou; *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla; *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda y *Las rémoras* de Eloy Urroz" ("El crack y…", 83).[8]

Ahora bien, a pesar de que el "Manifiesto del Crack" inicialmente tuvo limitado impacto, aunque no exento de polémicas, "retomó vigencia e importancia internacional […] cuando en 1999 la novela *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi gana el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral [y, junto a *Amphitryon* (2000) de Padilla,] comienzan a ser traducidas a varios idiomas. Ya para el 2000, la palabra 'Crack' se había extendido desde España y Europa al resto del mundo, y de vuelta a México" ("*En busca de Klingsor*: Crisis…", 103-104).

Asentado lo anterior, me centraré en reconocer la propuesta literaria del *Crack*. Comienzo entonces por uno de varios posibles significados de su nombre:[9] en el año 2011, Carlos Fuentes escribe que "Crack en inglés es una palabra polivalente. Significa ruptura, separación, superioridad. Significa golpe, exageración, novedad y fisura. Significa locura, conversación y, todo ello, el anuncio de algo nuevo, mediante el ruido explosivo"[10] ("El crack", 360). Por su parte, Ricardo Chávez Castañeda confiesa que en 1997 "la fuerza de

---

autores en 1996 del 'Manifiesto del Crack', texto clave para comprender la nueva narrativa hispanoamericana" ("Jorge Volpi"); los nombres de estos siete autores son: Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti y Ricardo Chávez Castañeda.

[7] Respecto a la intención del "Manifiesto", el propio Volpi afirma en su "Código de procedimientos literarios del Crack" que "La sola idea de que alguien fuese capaz de publicar un manifiesto literario en 1996 debió alertar a los críticos sobre el carácter a la vez paródico y provocador del asunto, pero como suele suceder en México, casi todos prefirieron tomarlo como un asunto de Estado, es decir, sin la menor distancia crítica ni sentido del humor" (*Crack: instrucciones de uso*, 177).

[8] La cita anterior nos permite ubicar a los cinco miembros fundadores y principales del grupo; el resto de los nombres se han asociado o han sido asociados a este grupo con el tiempo.

[9] Volpi anota por lo menos diez en "Código de procedimientos literarios del *Crack*".

[10] Lieselot Baert apunta que "La polisemia de la palabra crack forma parte de la ideología del *Crack*: convertir todo en juego" ("La frontera entre ficción…", 9), junto a otras posibles razones para este nombre, aunque sólo concuerdo con ésta y otra, acerca de su sentido simbólico en cuanto a ruptura con otros grupos literarios.

gravedad del fin del siglo y el milenio era tan fuerte que a punto estuvimos de no ser Crack. Esta palabra se impuso a otros auto-bautizos posibles como "milenaristas" y "finisecular". Pensábamos que de alguna manera nuestras novelas de aquel entonces entonaban con esta cosmovisión hecha de principios y finales" ("Veinte años después…", 277).[11] Con base en lo anterior, se puede deducir que el *Crack* es una actitud que los miembros del grupo asumieron como una ruptura con la tradición, un movimiento renovado de transición hacia un tipo de literatura acreditado por su carácter lúdico e irruptivo.

Algunos de los elementos que definen al grupo se encuentran plasmados en su "Manifiesto del Crack", el cual María D. Ramos sintetiza de la siguiente manera:

> El manifiesto crack está constituido por cinco fragmentos firmados por cada uno de sus cinco miembros originales en los cuales se subrayan los paralelismos entre las cinco obras presentadas, exponiendo el compromiso del escritor de finales de siglo por una novela- llámesele 'profunda,' 'suprema' o 'múltiple'. Las cinco secciones del manifiesto llevan como títulos: I. La feria del Crack [de Pedro Ángel Palou] II. Genealogía del crack [de Eloy Urroz] III. Septenario de bolsillo [de Ignacio Padilla] IV. Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del crack [de Ricardo Chávez Castañeda]. Y por último V. ¿Dónde quedó el fin del mundo? [de Jorge Volpi] ("La trilogía de…", 86-87).

Con la intención de esclarecer la propuesta del *Crack*, hablaré brevemente sobre cada uno de los capítulos ya enlistados. En "I. La feria del Crack", Palou recupera una serie de propuestas que, según Italo Calvino, debe cumplir una novela[12] —como así se espera sean las novelas del *Crack*—, las cuales eventualmente explica, cuando no ejemplifica, y relaciona con actividades dentro de un parque de atracciones; dichas propuestas son: *la*

---

[11] Respecto a esto, María Ramos expresa lo siguiente: "El término 'crack', que viene del inglés -fisura o grieta-, fue perspicazmente elegido no sólo con un afán comercial. Esta onomatopeya expresa de manera muy precisa pero a la vez, con un alto contenido lúdico, la voluntad de este grupo de escritores de dar un giro a la literatura mexicana de finales del siglo veinte" ("La trilogía de…", 85). Ahora bien, Volpi esclarece este punto de la siguiente manera: "Cuando el grupo se crea en el 94 en México escogemos el nombre de 'crack' por su significado onomatopéyico y lo usamos para romper con cierta obligación del escritor mexicano o latinoamericano de hablar necesariamente sobre México y la identidad nacional utilizando los moldes copiados al realismo mágico de García Márquez. Era la literatura latinoamericana que estaba más en boga en ese momento y nosotros, más jóvenes que ahora, hace ocho años, queríamos esa ruptura" ("Vivir en un país…", 24).

[12] Alvarado Ruíz, Ramón. *Literatura del Crack: un manifiesto y cinco novelas*. 2017: https://www.google.com.mx/books/edition/Literatura_del_Crack/dwunDwAAQBAJ?hl=es-419&gbpv=1&pg=PT5&printsec=frontcover&bshm=rime/1

levedad[13] (El Palacio de la Risa), *la rapidez*[14] (La Montaña Rusa), *la multiplicidad*[15] (La Casa de los Espejos), *la visibilidad*[16] (La Bola de Cristal), *la exactitud*[17] (El Tiro al Blanco) y *la consistencia*, punto en que presenta los "mandamientos" del *Crack*: 1. "Amarás a Proust sobre todos los otros", 2. "No desearás la novela de tu prójimo", 3. "Honrarás la esquizofrenia y escucharás otras voces; déjalas hablar en tus páginas" y 4. "No participarás en un grupo en que te acepten a ti como miembro"[18] (*Crack: instrucciones de uso*, 209-213).

Respecto a la obra narrativa de Jorge Volpi, la influencia del autor de *En busca del tiempo pérdido* puede percibirse con mayor claridad dentro de su Trilogía del siglo XX: en primer lugar, el título de la novela que abre esta triada, *En busca de Klingsor*; en segundo lugar, el tratamiento que Proust hace del tiempo se puede ver reflejado en las tres novelas de Volpi y en el desarrollo que sus personajes experimentan a lo largo de los años, tanto por sus propias acciones como de terceros, así como el contexto histórico y social en que se

---

[13] Expresión con que Palou se refiere a la aparente sencillez de ciertas obras, como el *Decamerón* o *El Quijote*, ya que "era más fácil manejar un terrible mensaje moral mediante este recurso. La aguda mirada, la ácida crítica social se encuentran supeditadas a un ligero y fresco humor no exento también del más terrible de los sarcasmos" (*Crack. Instrucciones de uso*, 210). En lo concerniente a la obra de Volpi, es común la crítica a la manipulación que algunas autoridades ejercen sobre ciertos individuos comunes para convertirlos en asesinos de sus similares, como en *Días de ira* (1994), *El temperamento melancólico* (1996) y *El juego del Apocalipsis* (2000), entre otros textos.

[14] Más que a la brevedad o a la ligereza de la lectura, el concepto de la *rapidez* para Palou hace referencia a la originalidad de las temáticas de los textos narrativos del *Crack*, aunque quizá también en cuanto a su estilo. Esta convicción se puede apreciar en diversas novelas de Jorge Volpi, especialmente por su intención de hibridar géneros literarios.

[15] Aquí se plantea el objetivo de escribir libros que atrapen al lector, que se abran ante él, y con los que se pueda identificar.

[16] Este punto hace referencia a la calidad sintáctica, ortográfica y demás elementos relativos a la retórica, el cual Jorge Volpi cumple cuando así lo amerita el texto, no obstante, en ocasiones lo ignora con el propósito de imitar el lenguaje coloquial o por alguna otra intención estilística, como son los casos de *Las elegidas*, *Partes de guerra* y *Enrabiados*, entre otros.

[17] Aquí Palou apunta la relevancia que posee el equilibrio, que debe conseguirse sin esfuerzo, entre los puntos anteriores para concretar un "buen texto en prosa".

[18] El *Crack*, como lo denota el prólogo de *Crack. Instrucciones de uso*, "Testimonio de una amistad", y diversas declaraciones, no es una generación literaria, si al caso un grupo conformado por amigos con gustos y nociones en común sobre el concepto de literatura.

encuentran.[19] En cualquier caso, *No será la Tierra* es el intento más cercano hasta ahora para emular las novelas totales de Proust por parte de Jorge Volpi.[20]

En "II. Genealogía del *Crack*", Urroz habla sobre la decadencia de la literatura, la "participación activa del lector", las "novelas profundas" del *Boom* y la intención de su grupo de "guardar reverencia" y continuar con la "genealogía que desde los *Contemporáneos* (o quizás poco antes) ha forjado la cultura nacional cuando ha querido correr verdaderos riesgos formales y estéticos" (*Crack. Instrucciones de uso*, 216); esto debido a que "los novelistas del *Crack* sueñan que en alguna parte de nuestra República Iletrada existe un grupo de lectores hartos, cansados, ahítos de tantas concesiones y tantas complacencias" (*Crack: instrucciones de uso*, 215); así como de romper "con la broza, el perjudicial Gérber actual, la literatura de papilla-embauca-ingenuos, la novela cínicamente superficial y deshonesta" (*Crack: instrucciones de uso*, 216).

Es decir, el *Crack* no quiere escribir, quizás incluso que ni siquiera existiesen, textos anodinos o insustanciales que carezcan de originalidad y riesgos, sino novelas que reten a sus lectores y los guíen al desarrollo de habilidades lectoras y conocimientos varios y los hagan reflexionar acerca de acontecimientos actuales y pasados, reales, ficticios o híbridos.

En "III. Septenario de bolsillo", Padilla resalta siete puntos que de alguna manera justifican el origen del grupo *Crack* y sirven de guía ante su propuesta: "1. Cansancio y deshaucio", "2. Sobre la contienda ausente y otras definiciones en pensamiento negativo",

---

[19] De hecho, "Mutaciones (1985-1991)", el segundo acto de *No será la Tierra* (2006), años después renombrada como *Tiempo de cenizas*, se encuentra fragmentado en siete partes correspondientes a los años contenidos entre paréntesis en el subtítulo; a lo largo de estos fragmentos, un narrador que oscila entre la primera y la tercera persona narra cronológicamente los acontecimientos más relevantes en la vida de las tres protagonistas (Irina Gránina, Jennifer Moore y Éva Halász) y de otros personajes relevantes (Arkadi, Oksana, Wells, Allison, Gorbachov y Yuri Mijáilovich, el narrador en primera persona), así como los cambios que se suceden en sus vidas, cuerpos y personalidades. Lo anterior sin olvidar, como se menciona en la contraportada de la edición de Alfaguara de esta novela, la narración de "las grandes transformaciones de nuestro tiempo: la caída del muro de Berlín, el golpe de Estado contra Gorbachov y el ascenso de Yeltsin, la guerra bacteriológica y el Proyecto Genoma Humano" (*No será la Tierra*).

[20] En cuanto a esta valoración, Rafael Lemus comenta que Jorge Volpi "se obstina en sacar del armario los grandes proyectos narrativos y en hacer funcionar, contra las probabilidades, una novela total. Lo intentó temblorosamente en *En busca de Klingsor* y, casi criminalmente, en *El fin de la locura*. Lo intenta ahora, con mayor tesón y vanidad, como si antes hubiese fracasado apenas por falta de voluntad, en *No será la Tierra*. Pocas novelas menos pudorosas y más ambiciosas que esta última" ("*No será la Tierra*, Jorge Volpi"). Dentro de esta novela, además, Volpi inserta a Yuri Mijáilovich, un personaje ficticio plasmado en primera persona, quien a su vez escribe una novela de gran revuelo titulada *En busca de Kaminski*, título que se asemeja a *En busca del tiempo pérdido* y *En busca de Klingsor* (*No será la Tierra*, 435).

"3. Creacionismo para la escatología",[21] "4. El cronotopo cero, o hacia una estética de la dislocación", "5. El nimbo y la palabra", "6. Elogio de los monstruos"[22] y "7. Ruptura y continuidad".[23]

El cuarto punto, "El cronotopo cero, o hacia una estética de la dislocación", puesto que la intención del *Crack* no es política ni social con hispanoamérica, sino literaria,[24] se encuentra presente en casi toda la obra de Jorge Volpi, aunque especialmente dentro de su Trilogía del Siglo XX: los acontecimientos narrados en *En busca de Klingsor* se encuentran ubicados espacialmente en Alemania y Estados Unidos de América; *El fin de la locura* se desarrolla entre México, Francia, Cuba y Chile; *No será la Tierra*, por su parte, se desenvuelve en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Estados Unidos de América, Nueva Zelanda, Afganistán y Alemania, entre otros territorios. No obstante, Volpi también ha escrito novelas que se circunscriben al contexto nacional, cuando no sólo están ambientadas en México, como lo son *La paz de los sepulcros*, *Las elegidas*, *Una novela criminal* y *Partes de guerra*, entre otras.

En "IV. Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del *Crack*", Castañeda expone la utilidad del "Manifiesto", los puntos que asocian a estos autores dentro del grupo *Crack*, algunas características de su literatura, la sentencia de que "Las cinco novelas *Crack* son precisamente el sitio donde ha de buscarse cuanto de pacto, de alma prometida y de ambición; cuanto de apuesta por una literatura, llamémosle 'profunda', hay en el momento actual de estos escritores" (*Crack: instrucciones de uso*, 221) y la siguiente aseveración:

> Las novelas del *Crack* comparten esencialmente el riesgo, la exigencia, el rigor y esa voluntad totalizadora que tantos equívocos ha generado. *Si volviesen sus majestades*, *Memoria de los días*, *La conspiración idiota*, *Las rémoras* y *El temperamento melancólico* rehúsan cualquier formula masiva o probada. Corren el

[21] Aquí se presentan dos posibles caminos a seguir: la escatología en la religión cristiana como el final de diversas cosas (la vida individual, el mundo, el tiempo) o la escatología como concepto afín a la cropología, es decir, referente a las secreciones corporales. El primer camino nos lleva a las siguientes novelas de Volpi: *Días de ira*, *El temperamento melancólico*, *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura*, *No será la Tierra* y *El jardín devastado*; el segundo, por su parte, a *Días de ira*, *Oscuro bosque oscuro*, *Las elegidas* y *Partes de guerra*.

[22] Para aclarar, los "monstruos" son los escritores más sobresalientes de la historia, que han escrito novelas "supremas", tales como Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante; autores consagrados a los que otros incluso han tratado de emular.

[23] Trataré este punto más adelante, cuando hable de las generaciones u otros grupos literarios con que se suele relacionar al *Crack*.

[24] El propio Volpi aclara que "El *Crack* no es un grupo machista, feminista, perredista, panista (de priista ni hablar), antinacionalista, universalista, culturalista, masoquista" (*Crack: instrucciones de uso*, 177).

> riesgo de ensayar. Podrá reclamárseles incumplimiento, mas no insuficiencia en la ambición: explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, sus correspondientes proposiciones sintácticas, léxicas, estilísticas; con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesarios; con un rigor libre de complacencias y pretextos (*Crack: instrucciones de uso*, 221-222).

La cita anterior condensa en buena medida lo que es la novela *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi: un híbrido literario en el que se entrecruzan géneros como el teatro, la biografía, la entrevista, el diario (un cuaderno de notas del cineasta alemán Gruber), entre otros, y en la que la polifonía y la experimentación formal no se hacen extrañar. Además, con respecto a la voluntad totalizadora del *Crack*, desde la entradilla al texto, el lector es testigo de los recuerdos narrados en primera persona de la protagonista Renata Guillén, lo que permite conocer su crecimiento y los hechos más relevantes de su vida que la llevan a convertirse en actriz; algo similar sucede con otros personajes, como lo es el caso de Carl Gustav Gruber, aunque con menor ahínco. Así mismo, aunque respecto a *La conspiración idiota* de Chávez Castañeda, la influencia de Marcel Proust se ve reflejada en la búsqueda de la verdad sobre la desaparición de Paliuca a través de la memoria del resto de personajes: la conexión entre los recuerdos y el presente.

En el último apartado del "Manifiesto del *Crack*", "V. ¿Dónde quedó el fin del mundo?", Volpi resalta algunos elementos, tanto en común[25] como en contraste[26] y particulares, de las cinco novelas presentadas a la par que el "Manifiesto".

Como se puede ver, la forma y el contenido de este texto, al igual que el estilo de los autores del *Crack*, no es convencional.[27] Con relación a lo anterior, Ana Pellicer menciona

---

[25] Como el hecho de que las cinco novelas versan, cada cual a su manera, sobre el tema del Juicio Final o el Fin del mundo. Existen casos de elementos en común, pero que no son compartidos por las cinco novelas, como la idea de "que el universo está a punto de desaparecer" (*Crack: instrucciones de uso*, 223) en *Memoria de los días* y *El temperamento melancólico* o el hecho de que "en un mundo múltiple, en el cual abundan las historias dentro de las historias, como en *Si volviesen sus majestades*, la estética de Escher o Borges parece llegar a sus últimas consecuencias en *Las rémoras*, la novela y el pueblo de pescadores donde se celebra este ritual de reunificación" (*Crack: instrucciones de uso*, 224); o la casualidad de que "Carl Gustav Gruber, el famoso e inexistente director de cine alemán [de *El temperamento melancólico*], comparte con Elías, el escribidor de *Las rémoras*, y con Amado Nervo, el Pluma de Oro de *Memoria de los días*, tan privilegiada característica: artista por fuerza, todo lo que tocan sus manos se convierte en cadáver" (*Crack: instrucciones de uso*, 225-226); entre otros aspectos.

[26] Volpi apunta que, "a diferencia de sus congéneres de *Memoria de los días* o *Las rémoras*, el Senescal [de *Si volviesen sus majestades*] no llegará nunca a rozar su sueño. Porque, oh dolor, el fin del mundo es él mismo" (*Crack: instrucciones de uso*, 225).

[27] Baert comenta que "El Manifiesto Crack se construye como un texto académico, tiene entonces la forma de un verdadero manifiesto pero no el contenido de un manifiesto como tal: los autores del Crack no pretenden

que "El llamado "Manifiesto del Crack" resulta ser un texto heterodoxo en fondo y forma: porque no es una declaración de intenciones compacta escrita a cinco manos, sino que son cinco textos en torno a un planteamiento supuestamente común pero que tiene distensiones"[28] ("Los (muchos) territorios…", 71-72). Con su "Manifiesto", "frente a la cultura masiva y globalizada, el *Crack* responde con una propuesta estética ambiciosa [puesto que] lejos de desdeñar la tradición literaria que les precede [el *Postboom*], la propuesta novelística del *Crack* radicaba en reivindicar la tradición de las grandes novelas del *Boom* y otras novelas aisladas"[29] ("Los inicios…", 274).

No conformes con haber publicado en 1996 el "Manifiesto del Crack", los mismos cinco miembros fundacionales de este grupo, aunque veinte años después, leyeron el "Postmanifiesto del Crack" por primera vez en el Congreso de la Modern Language Association, en Austin, Texas, el 7 de enero de 2016 ("Postmanifiesto del Crack…", 131). A continuación, apuntaré los apartados más relevantes en cuanto a lo escrito por Volpi:

> 1. 22 años atrás, cinco aspirantes a escritores se reúnen en casas de uno de ellos y le dan nombre a un grupo literario [...].
>
> 3. 2 años después, los cinco anuncian el nombre de su grupo, presentan sus novelas y leen su manifiesto. (Entretanto, en Chile, otros jóvenes emprenden una aventura paralela [*McOndo*].) Los miro a la distancia: ¿qué pretenden? Si azuzar a sus coetáneos, lo consiguen. ¿Un juego, una provocación, una estrategia publicitaria? Lo inverosímil es que aún se escuchan ecos de esa tarde [...].
>
> 6. Los 5 han leído a Borges, a Rulfo, a Paz y a los maratonistas del Boom igual que Alonso Quijano leía novelas de caballería: sus páginas son la realidad. Una realidad mejor que la suya [...].
>
> 8. Entre 1996 y 1999, los 5 pasan de moda. Y luego, entre 1999 y 2003, el mundito literario español –con su aspiración monárquica– los unge y redescubre [...].

---

haber encontrado la única estética posible, sino admiten que están en búsqueda de la forma de la literatura del Crack" ("La frontera entre ficción…", 11).

[28] Brest J. Carvajal tiene una interpretación del "Manifiesto del Crack" similar a la de Ana Pellicer: "los autores [del grupo *Crack*] no han tratado de imponer una lista de características que supuestamente vayan a describir todas sus obras. Lo que intentaron con su Manifiesto fue proponer una serie de principios para guiar su producción literaria" ("*Herir tu fiera carne*…", 179). Por su parte, en una nota al pie, Adrián Herrera plantea la siguiente intención del grupo *Crack*: "No busca la denuncia social ni el rescate de las raíces indígenas, mucho menos la búsqueda de la profunda esencia del alma mexicana. Busca escenarios y situaciones que planteen una problemática universal, instalados más en la ficción y en la literatura como posibilidad creativa que como compromiso político y social" ("Miradas mexicanas…", 291).

[29] Tales novelas, según apunta Rocío Martínez, son: "*Palinuro de México* o *José Trigo*, de Fernando del Paso; *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, *El libro vacío*, de Josefina Vicens o *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, entre otras, que implicaban un reto para el lector" ("Los inicios…", 274).

> 10. La discreta apoteosis en España es un malentendido. Ellos, que vivían en las entrañas del Boom, son presentados como sus liquidadores. Y ellos, que no podían ser más mexicanos, son vendidos como antimexicanos [...].
>
> 15. Los 5, a los que se han sumado otros 2 [Vicente Herrasti y Alejandro Estivill], se toman de la mano con sus enemigos y rivales y juntos peregrinan a Madrid y Barcelona. Buscan premios, reconocimientos y adelantos.
>
> 16. 20 años atrás, jamás pensaron que podrían vivir de sus libros. Menos enriquecerse a su costa. Durante un breve lapso –las vacas gordas españolas– se adhieren al espejismo [...].
>
> 18. Otra muerte ocurrida en estas décadas, que por cierto nadie llora: la de los críticos. Si antes eran odiados y temidos, hoy buscan empleo de ascensoristas y deshollinadores [...].
>
> 22. En estos 20 años, Letras Libres y Nexos, los dos sindicatos más poderosos del país, también son desmantelados. Sin darse cuenta, sus miembros siguen asistiendo a sus asambleas.
>
> 23. Muere Paz. Muere Fuentes. Muere García Márquez. Mueren Monsiváis y Pacheco. Nadie ocupa sus altares [...].
>
> 27. Novelas profundas, polifónicas: el clamor principal del manifiesto. Contra la banalidad del nacionalismo y de las etiquetas. Al menos en este punto la lucha no ha variado [...].
>
> 30. Todo grupo literario es una tensión entre fuerzas centrípetas –la amistad, la ambición compartida– y centrífugas –la envidia, los celos, el miedo–: el equilibrio es siempre precario. Nadie puede exigir que dure 20 años [...].
>
> 32. Intento mirar de nuevo a esos jóvenes. Y compararlos con sus trasuntos arrugados, gordos, calvos de hoy. ¿Qué se conserva? Su voluntad de escribir grandes novelas. Novelas que le cambien la vida a un lector.
>
> 33. El grupo fue, por supuesto, una ficción. No podía dejar de serlo. Un puñado de voluntades y poéticas enfrentadas contra el tiempo. Una hermosa, valiente ficción (“Postmanifiesto del Crack 1996-2016”, 118-121).

Como se puede apreciar, este texto es una recopilación de meditaciones, impresiones y hechos que Jorge Volpi ha destacado en su parte del “Postmanifiesto” acerca de lo acontecido en los veinte años que sucedieron a la presentación del “Manifiesto Crack”. Mismo caso del “Manifiesto”, no hay una declaración concreta de intenciones o modelos, por lo que la labor de identificar y reunir las características de la literatura del *Crack* recae en sus lectores y críticos literarios.

Retomo entonces lo escrito por la crítica para señalar que el grupo *Crack* se configuró en torno a ideas como la “literatura ambiciosa, estructuras metaliterarias complejas y múltiples, ampliaciones exponenciales del espacio literario y del papel del lector, renovación del lenguaje, preponderancia del humor y la parodia” (“Los (muchos)

territorios…", 71). Como complemento, respecto a las ambiciones estéticas del grupo *Crack*, en 2015 Susana Funes recapitula las siguientes:

> una voluntad de riesgo formal en novelas ambiciosas con preeminencia del lenguaje y características técnicas experimentales; estructura compleja con multiplicidad de voces y desde distintos puntos de vista;[30] temáticas relacionadas con el fin del mundo —al menos inicialmente—; narrativa dislocada o desubicada del espacio y el tiempo; y la búsqueda de la participación activa del lector en la decodificación de significados (*"*En busca de Klingsor*: crisis… "*, 120).

En ese mismo año, ya con un extenso catálogo existente de obras del *Crack*, Rocío Martínez Velázquez menciona que este grupo "se coloca en una posición neutral en el sentido ideológico, [puesto que] proclama la autonomía temática pero con la idea de escribir novelas que apuesten por la profundidad de los contenidos, por abordar cuestiones filosóficas fundamentales para el ser humano, por recrear esa visión estilística del *Boom* de escribir novelas totales" ("Los inicios…", 274). A propósito de las "novelas totales" y el *Crack*, Rocío Martínez sostiene que "[los miembros del grupo *Crack*] querían darle a la novela una consistencia sólida, crear mundos ficticios que realmente exigieran una lectura comprometida, tal como lo hacían las novelas del *Boom*, pero apelando a la [ya mencionada] libertad temática" ("Los inicios…", 276).[31]

Otra de las intenciones del grupo *Crack* era alejarse "de la estandarización proveniente de la estética del realismo mágico" ("Los inicios…", 268) y evitar una temática "que cansó a los lectores: 'chavos clasemedieros, urbanos, universitarios con broncas existenciales y amorosas que discuten en la novela complejos problemas filosóficos'"[32] ("*Herir tu fiera carne*…", 180).

Respecto a la propuesta del *Crack*, Carlos Fuentes pregona lo siguiente:

> El grupo del crack culmina, en cierto modo, la reivindicación del derecho a la diversidad que Elizondo cobró en *Farabeuf*. Críticos de lo inútil o rebasado, reclamándose por ello mismo continuadores de una "tradición de ruptura", exigentes sabedores de que hace medio siglo hubiesen sido quemados en el Zócalo

[30] *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda es uno de los mejores ejemplos al respecto.

[31] María Díez escribe lo siguiente en su artículo: "Sus proponentes (los miembros del *Crack*) buscan primordialmente una reforma poética fundamentada en el distanciamiento con los modelos inmediatamente previos del *Posboom* aspirando a una literatura de mayor exigencia formal y que, de algún modo, recupere el espíritu del *Boom* en su concepción más elitista y elaborada de 'la novela profunda' que definiese John S. Brushwood, es decir, primando la experimentación formal y requiriendo del lector una 'participación activa', como en su momento también defendiese Julio Cortázar" ("Globalización y nuevas…", 2).

[32] Como así lo hace la *Literatura de la Onda*.

> 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 ("El crack", 360);

A propósito, Luis Quintana anota lo siguiente: "quiero pensar que [en lo expresado por Fuentes respecto al *Crack*] 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" ("*El juego del*…", 32).

Asimismo, Quintana problematiza con Fuentes a causa de las novelas *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi y *Amphitryon* de Ignacio Padilla, cuyos cronotopos distan de la realidad mexicana del momento en que fueron escritas y publicadas:[33] ambas historias se desarrollan en el extranjero (especialmente en Alemania) y se sitúan entre la Primera y Segunda Guerra Mundial. He aquí un punto crucial para comprender el inicial rechazo a la propuesta de este grupo, que si bien ya había trabajado con textos relacionados con la cultura o realidad mexicana del momento,[34] éstos no habían alcanzado el reconocimiento que las novelas "extranjeras" de Volpi y Padilla sí consiguieron.[35]

Ahora bien, en el panorama general son varias las generaciones que han sido relacionadas con el *Crack*, como es el caso de los *Contemporáneos*;[36] sin embargo, existen dos en especial, sea esta relación de sucesión o sea de ruptura: el *Boom* y el *Postboom*, respectivamente. Además, así como posee correlación con generaciones anteriores, tanto

---

[33] Este asunto es tratado por Ramón Alvarado Ruiz en "¿'Lo universal es lo local sin muros'?: desplazamientos temáticos en la literatura del Crack".

[34] A modo de ejemplos: *A pesar del oscuro silencio*, *Días de ira* y *La paz de los sepulcros* de Jorge Volpi, *Las plegarias del cuerpo* de Eloy Urroz y *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou.

[35] Aunado a estas "incoherencias" del grupo, Lieselot Baert comenta que "el *Crack* constituye un fenómeno complejo y difícil de entender. Por un lado, critican, burlan y parodian a las generaciones literarias precedentes, pero al mismo tiempo pertenecen ellos mismos a una generación literaria [ya he aclarado que no es así]. Se dirigen hacia un público elitista, sino que sus novelas son publicadas por editoriales grandes e importantes [a raíz de la publicación de *En busca de Klingsor* y *Amphitryon* en España]. Por otro lado protestan contra la comercialización de la literatura, pero eligen un nombre bastante comercial" ("La frontera entre ficción…", 9). Mostraré en las siguientes páginas el contraste del *crack* con las generaciones precedentes y simultáneas, no obstante, cabe recordar, en este caso se trata de un grupo literario. En cuanto a la comercialización de la literatura, estoy en desacuerdo con Baert, puesto que el inconveniente que expone este grupo no está relacionado con el comercio de la literatura, sino más bien con el contenido de dicha literatura.

[36] De hecho, y tal vez incluso a causa de esto, tanto Jorge Volpi como Miguel Ángel Palou han escrito cada uno una novela sobre un escritor de *Contemporáneos*: Volpi sobre Jorge Cuesta y Palou acerca de Xavier Villaurrutia.

por zona geográfica como por transcurso, al *Crack* se le relaciona con otras debido a la temporalidad: *McOndo*, en el Cono Sur, y *Nocilla* o *Afterpop* en España.

La primera relación de la que hablaré es la existente entre el *Crack* y los *Contemporáneos*. Ramón Alvarado apunta que "Desde sus inicios [el *Crack*] tiene como referente importante a los *Contemporáneos*, con quienes se vincula, y no únicamente por lo temático. Hay un afán, aprovechando la coyuntura histórica, de generar un cambio, de contar nuevas historias" ("¿'Lo universal es…'?", 103). A su vez, Regalado menciona que

> En 1992 la narrativa se unió al reconocimiento con la publicación simultánea de tres novelas sobre la vida, obra y el pensamiento de algunos de sus escritores: *En defensa de la envidia* de Sealtiel Alatriste, sobre la excéntrica personalidad de Salvador Novo; *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi, reescritura del pensamiento filosófico de Jorge Cuesta; y *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou, homenaje a la cosmovisión poética de Xavier Villaurrutia ("De contemporáneos al…", 46).

Contrario a *En defensa de la envidia* de Alatriste, estas "novelas de Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou trascendían el reflejo biográfico para deconstruir la obra poética de los autores que las protagonizaban, híbridos donde la ficción convivía con el análisis ensayístico y donde el discurso narrativo dialogaba abiertamente, citas intertextuales incluidas, con la creación literaria de ambos poetas" ("De contemporáneos al…", 46). En este caso, a diferencia de la relación entre el *Boom* y el *Crack*, no es que Volpi y compañía se hayan basado en el estilo narrativo de los *Contemporáneos* para escribir sus novelas, sino, en parte, en sus autores u obras para convertirlos en literatura.

La crítica, además, ha planteado otros elementos que relacionan a ambos grupos: "Durante décadas […] el trabajo del *grupo sin grupo* […] o el *archipiélago de soledades* fue opacado por injustas acusaciones de extranjerismo, falta de compromiso con la realidad nacional y ausencia de virilidad en su propuesta estética […]" ("De contemporáneos al…", 46); estas mismas acusaciones fueron achacadas al grupo *Crack*, puesto que, según apunta Ignacio Padilla, "lo que buscan las novelas del Crack es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y ninguno" (*Crack: instrucciones de uso*, 219). Por esto no sorprende que Jorge Volpi, luego de su

éxito en Europa con *En busca de Klingsor,* haya sido catalogado de cosmopolita[37] junto a su grupo por Susana Funes.[38]

A su vez, advierte Chávez Castañeda, "el Crack había adquirido de la noche a la mañana un impresionante carácter polifacético que absorbía todas las aversiones, por más encontradas que resultaran: se le tachó lo mismo de literatura facilista que de literatura complejista, de académica que de ondera[39], de inmediatista que de engorrosamente abstracta"[40] (*Crack. Instrucciones de uso*, 143). Cada lector, considero, tendrá su propia opinión al respecto.

La siguiente relación que trataré es aquella que se ha advertido entre el *Crack* y el *Boom*, la cual parece ser más un elogio y rescate de su trabajo literario que una continuación y adecuación, aunque con sus respectivas diferencias.[41] Al respecto, Baert apunta lo siguiente:

> Al lado de su realismo mágico, el Boom se define también por su interés por la historia y la relación entre la ficción y la historia.[42] El Crack tiene sobre todo el carácter experimental en común con el Boom. También hay una preferencia por el

---

[37] En respuesta a lo anterior, las siguientes palabras de Liliana Lara: "Esto refuerza la idea del autor dislocado como figura fuera del campo literario sistematizado. Un autor dislocado muchas veces es omitido en las listas, los grupos, las antologías, las literaturas nacionales" ("El espacio dislocado…", 6), que en su momento fue la situación de los autores del *Crack*, aunque sólo durante unos años hasta que alcanzaron reconocimiento gracias a las novelas "extranjeras" Volpi y Padilla.

[38] "El *Grupo del Crack* se acerca y reivindica lazos con la tradición mexicana y con actitud crítica de carácter cosmopolita de *Los contemporáneos* y de la llamada *Generación de Medio Siglo*, referente del grupo a través de Elizondo, Pitol, Arredondo y Juan García Ponce" ("*En busca de Klingsor*. Crisis…", 119).

[39] Este adjetivo puede haber sido atribuido al *Crack* a causa de textos tales como *Herir tu fiera carne*, de Eloy Urroz, y *Sanar tu piel amarga*, de Jorge Volpi, cuyas diégesis versan sobre cuestiones amorosas; el asunto aquí es que la intención de los autores del *Crack* era lúdica: satirizar el género romántico y la literatura de la *Onda*, no emularlos. Anteriormente, manifestando desde entonces esta intención lúdica, algunos miembros de este grupo (Estivil, Padilla, Urroz y Volpi, bajo el pseudónimo de La compañía Antirruralista) ya se habían desenvuelto de una manera similar al presentar *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (1989), un conjunto de cuentos de estilo cercano al realismo mágico, los cuales, "conscientes del despropósito, en vez de simplemente desecharlos optaron, *optamos*, por reescribirlos, cuidarlos y, a fin de cuentas, imbricarlos en una novela, un escenario ad hoc donde podrían leerse como cuentos falsamente rurales" (*Crack. Instrucciones de uso*, 11-12).

[40] La polifonía y la amplia gama de personajes dentro de *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda pueden generar en el lector la noción de que se trata de una novela abstracta, por tanto, y de preferencia, su lector ideal debería ser uno activo.

[41] Susana Funes apunta que, "si el *boom* se ubica en una época optimista y de grandes expectativas frente a los proyectos revolucionarios que se estaban dando en la región, el Grupo del *Crack* se vincula explícitamente con una época de desilusión, mostrándose como producto y reflejo de proyectos utópicos fracasados" ("*En busca de Klingsor*. Crisis…", 128).

[42] Sólo por mencionar algunos casos de las novelas de Volpi al respecto: *A pesar del oscuro silencio*, *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura*, *No será la Tierra*, entre otras.

> uso de diferentes perspectivas, por un tratamiento no-lineal del tiempo y por una fuerte preocupación histórica" ("La frontera entre ficción…", 16).

Dentro de la obra de Jorge Volpi, estas preferencias se encuentran presentes de forma sobresaliente en las novelas *Días de ira*[43] y *Las agujas dementes*,[44] así como en su Trilogía Lírica,[45] que está compuesta por *El jardín devastado*, *Oscuro bosque oscuro* y *Las elegidas*.

Respecto a estas características que competen al *Boom* y al *Crack*, mi investigación ha arrojado que *Farabeuf* no sólo es

> "La crónica de un instante", sino también el puente de un estilo. Retroactivamente, me doy cuenta de que sin este libro sería difícil concebir los que le siguieron escritos por Ignacio Padilla o Jorge Volpi. Si éstos y sus contemporáneos representaron una ruptura con el pasado de Azuela – Guzmán – Yáñez – Rulfo, el puente entre unos y otros —o la ruptura […]— es el *Farabeuf* de Elizondo ("El crack", 360).

De forma particular, esta presencia de *Farabeuf* se encuentra en la narración *Días de ira* en diversos niveles: primero, un segmento de esta novela de Elizondo funge como epílogo de la obra de Volpi; segundo, ambos textos comparten a un protagonista médico cirujano; tercero, el uso de un narrador en segunda persona, y cuarto, el desarrollo fragmentario de la diégesis. A su vez, la complejidad respecto al tratamiento del tiempo en el caso de *Farabeuf* se ve reflejada y experimentada en algunas novelas del *Crack*, como *Las plegarías del cuerpo* de Eloy Urroz, *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda y la ya mencionada *Días de ira* de Jorge Volpi.

Entonces, puesto que el *Crack* "intenta regresar a la esencia del Boom" ("La frontera entre ficción…", 16), en contraparte, este grupo está en contra de los preceptos del *Postboom*,[46] su antecesor inmediato, y del realismo mágico, con el que, paradójicamente, el *Boom* se identifica a veces ("La frontera entre ficción…", 16). Susana Funes sintetiza la relación del *Crack* con el *Boom* y el *Postboom* de la siguiente manera:

---

[43] Se trata de una "Media distancia" cuya diégesis se encuentra fragmentada en segmentos sin cronología, con una polifonía que juega con narradores en primera, segunda y tercera persona en donde convergen la narración en prosa y una reelaboración del tópico del manuscrito encontrado.

[44] Texto en que Volpi reúne géneros como la biografía novelada, la epístola, la lírica y el teatro, con un tratamiento lúdico del tiempo y de los diversos narradores y voces que habitan en sus páginas.

[45] En esta Trilogía se encuentran presentes todos los puntos anteriores; ahondaré en este punto durante el análisis de *Oscuro bosque oscuro*.

[46] De acuerdo con Regalado: "Pedro Ángel Palou y Jorge Volpi comprendieron la primera etapa de su obra narrativa de acuerdo a este flujo entre continuidad y ruptura, encarnando en sus novelas el valor de la obra como eslabón de tránsito entre viejas y nuevas formas de escritura" ("De *Contemporáneos* al…", 47).

> Primero, utilización de *formas narrativas centradas en la historia* [por parte del *Postboom*] -estructura lineal, ordenada y lógica-, en lugar de los juegos de lenguaje, formalistas y autorreflexivos característicos del *boom* [...], es clara la distancia del *Crack* respecto al *postboom*, dada su voluntad de riesgo formal. Segundo, un compromiso con la *circunstancia latinoamericana*, *opuesto al universalismo* del *boom* [...]. En el caso del *Crack*, sus autores expresamente se han decantado por la tendencia más cosmopolita.[47] Tercero, *coloquialismo e incorporación de formas de cultura popular masiva o de cultura juvenil*. Aunque la *nueva narrativa* y el *boom* incorporaron expresiones coloquiales populares y folklóricas, sí consideramos un mayor aporte de los *novísimos* la explotación de temas y lenguaje juvenil, así como de la cultura popular masiva. El *Crack*, por su parte, se declara explícitamente poco interesado en esta tarea. Cuarto, *pérdida de autoridad narrativa por parte del autor*, en oposición a la figura todopoderosa del *boom*. Estos podríamos considerarlo más propio de los *novísimos* aunque ya se avizoraba en algunas obras del *boom*. En el caso del *Crack*, su búsqueda de experimentación formal lleva implícito el peso de la figura del narrador, aunque también la subversión de esta autoridad narrativa, a través de formas que ponen en evidencia el juego narrativo y la inestabilidad del narrador ("*En busca de Klingsor*. Crisis…", 127-128).

Al mencionar la "tendencia más cosmopolita" del grupo *Crack*, podría dar la impresión que Susana Funes se refiere al apunte hecho por Padilla en el "Manifiesto *Crack*" acerca del "cronotopo cero"; sin embargo, muchas obras del *Crack* están ambientadas, en mayor o menor medida, y como ya he mencionado, en el contexto y territorio nacional.

Respecto a esta relación entre el *Crack* y el *Postboom*, Susana Funes añade que

> Tales características parecieran acercar al *Crack* al *postboom*, con su aparente abandono a la construcción de grandes metadiscursos. No obstante, esto entra en contradicción con la intención totalizadora de la novela del *Crack* y el propio proyecto de Volpi con su Trilogía del Siglo XX. Con la intención de desarticular las grandes utopías del siglo XX, Volpi crea a su vez un discurso a modo de síntesis y, por lo tanto, también totalizador [...]. La literatura del *postboom*, en cambio, se supone no añora la totalización, ni busca el acceso a las grandes verdades como Shaw. En este sentido, resulta importante analizar otro elemento con el que se suele caracterizar al *postboom* y los *novísimos*: la recuperación de la historia, el realismo y el testimonio. El interés en el "testimonio" que sí consideramos un aporte propio del *postboom*, contrasta directamente con los postulados del *Crack* ("*En busca de Klingsor*. Crisis…", 128-129).

[47] Concuerdo con Ramón Alvarado cuando concluye que, "Más que seguir viendo el nacionalismo y el cosmopolitismo como una dicotomía, se deben considerar como conceptos complementarios; éste es el trazado que hacen [los autores del *Crack*] en varias de sus obras. La apertura de la novela a un contexto global no es solamente temática, lo es también para posicionar la literatura en contextos más amplios y obligar a una lectura de vasos comunicantes [...]. Se trata, pues, de una literatura que, sin renegar de su contextualidad, amplía los horizontes temáticos obligándonos a nuevas miradas para ir dejando de lado la dicotomía entre lo nacional y lo cosmopolita, entre lo local y lo global. Un ejemplo de las posibilidades narrativas que expande horizontes y ofrece un rostro renovado de nuestra literatura mexicana" ("¿'Lo universal es'?", 104).

Como ya he mencionado, el "Manifiesto Crack" es un recurso lúdico de este grupo de amigos, por tanto, lo expresado allí sirve de guía para comprender su intención literaria, no de manual. Además, aunque el "testimonio" "contrasta con los postulados del *Crack*", como asegura Funes, es la clave para la redacción y construcción de *Una novela criminal*

Acerca de las semejanzas entre grupos literarios, algunos críticos hablan acerca de una supuesta mirada compartida en la narrativa de Santiago Gamboa y Jorge Volpi, lo que me remite a los grupos del *Crack* y *McOndo*, asunto sobre el que indagan Tomás Regalado López,[48] Ramón Alvarado Ruiz,[49] María Diez Cobo[50] y Rocío Martínez; ésta última apunta lo siguiente:

> En las novelas del *Crack* o los cuentos de *McOndo* no encontramos similitudes estilísticas; no obstante, une a estos autores el hecho de distanciarse del realismo mágico. No puede dejar de señalarse que la falta de compromiso político, o siquiera de interés general hacia temas sociales, sí constituye un punto en común de estos dos grupos, muy acorde con la tendencia "apolítica" experimentada por las nuevas generaciones latinoamericanas a partir de los años ochenta. [Además de que] los dos grupos reconocen que las obras del *Boom* son parte ya de los clásicos a los que estos autores leen con admiración. ("Los inicios…", 277-278).

Por su parte, Tomás Regalado escribe que "A *McOndo* y *Crack* los unen [...] vínculos invisibles pero sólidos: ser respuestas a una situación de estancamiento en la literatura latinoamericana de finales del XX; una común denuncia contra el exotismo *macondista*, y la necesidad, en fin, de redefinir qué es un escritor, qué es Latinoamérica, y qué es un escritor latinoamericano" ("McOndo y Crack…", 437).[51]

No obstante, anota Rocío Martínez, "a pesar de que parten de las mismas premisas, las respuestas literarias de cada grupo se bifurcan: mientras los escritores del *Crack* proponen novelas totales que indaguen sobre las temáticas que exponen, los antologadores

---

[48] Regalado López apunta que las novelas de estos grupos "ejemplifican posturas generacionales comunes como el abandono del realismo mágico, cierto afán cosmopolita y el cuestionamiento de Macondo y de la obra de Gabriel García Márquez como paradigmas únicos en las letras del subcontinente" ("McOndo y Crack…", 427).

[49] Alvarado Ruíz menciona que "con todo y tener una génesis muy diferente, McOndo como una antología y el Crack como una apuesta grupal, en el plano de las letras continentales coinciden en un objetivo: superar el realismo mágico" ("Santiago Gamboa y…", 86).

[50] En la primera nota al pie de su artículo, María Díez enlista a los principales autores del *Crack*, de *McOndo* y la generación *Nocilla*.

[51] Referente a esto, Jorge Volpi expresa lo siguiente: "A partir de los años noventa del siglo XX se volvió claro que los escritores latinoamericanos ya no podrían seguir siendo latinoamericanos si querían sobrevivir (y, por tanto, continuar la tradición latinoamericana). De ahí el nacimiento de grupos como McOndo o el Crack, decididos a escapar de la epidemia del realismo mágico" ("La literatura latinoamericana", 92).

de *McOndo* no delimitan sus ejes estilísticos, dando cabida a todo aquel que escriba en lengua española" (Los inicios…", 278). Referente a esto, Tomás Regalado apunta lo siguiente:

> McOndo y Crack son dos conceptos también disímiles: la primera una antología, la segunda un manifiesto; la primera una reflexión sociológica, la segunda una reflexión literaria; McOndo obsesionada con la identidad de Latinoamérica, el Crack con la identidad de sus letras; la primera una ruptura con toda percepción cultural, la segunda un reencuentro con los clásicos literarios; la primera todo un alegato contra el realismo mágico, la segunda un crítica (todavía) tímida. Ambas líneas estéticas, además, se desarrollan de forma independiente y sin conocimiento mutuo" ("McOndo y Crack…", 437).

Por su parte, María Díez añade a la generación española *Nocilla* a esta discusión por el hecho de haber aparecido en la misma década que *McOndo* y el *Crack* y apunta que

> los elementos que los cohesionan [a los tres grupos] son, entre otros, el aglutinar a escritores nacidos en torno a las décadas de los años 60 y 70, la hibridación genérica en sus textos literarios y la concepción de la creación narrativa como reacción subversiva ante el anquilosamiento estéticos de formas precedentes. De modo más relevante, el aspecto que mejor define la hermandad entre estos tres grupos literarios es la presencia en las narrativas de la mayoría de sus escritores de un reiterado recurso a la fusión de elementos procedentes de "la cultura popular" y de la "alta cultura", con predominio evidente de la primera. ("Globalización y nuevas…", 1).

No obstante, también advierte el siguiente contraste:

> McOndo y Nocilla muestran numerosas analogías en tanto comparten la reivindicación de una estética basada en la primacía de las referencias a lo tecnológico y en el sincretismo de la alta y baja cultura. Sin embargo, la generación mexicana del Crack se distancia por su propuesta de carácter más intelectualista. Y esto es así, puesto que sus componentes buscan primordialmente una reforma poética fundamentada en el distanciamiento con los modelos inmediatamente previos del *Postboom* aspirando a una literatura de mayor exigencia formal y que, de algún modo, recupere el espíritu del *Boom* en su concepción más elitista y elaborada de "la novela profunda" que definiese John S. Brushwood ("Globalización y nuevas…", 2).

Con respecto a la "propuesta de carácter más intelectualista" del *Crack*, esto se puede percibir en *El fin de la locura* de Jorge Volpi, novela en la que el protagonista Aníbal Quevedo, psicoanalista mexicano, se relaciona "con algunas de las figuras más importantes del pensamiento francés —Jacques Lacan, Louis Althusser, Roland Bartes y Michel Foucault" (*El fin de la locura*, contraportada). Gran parte de la obra narrativa de Volpi,

contiene personajes célebres o no tanto, pero reales a la vez que cuenta y conflictúa sus historias, como se podrá apreciar en el siguiente apartado.

1.2. El temperamento volpiano

Jorge Luis Volpi Escalante, mejor conocido como Jorge Volpi, nace en la Ciudad de México el 10 de julio de 1968. Volpi es un novelista y ensayista mexicano de reconocimiento mundial, miembro activo del grupo del *Crack* en México. También es director del Centro de Estudios Mexicanos en España de la Universidad Nacional Autónoma de México desde febrero de 2022.

El ensayista mexicano Tomás Regalado anota que Jorge Volpi "ocupa un espacio central en las letras mexicanas contemporáneas, modelo del escritor universal que comprende la literatura como espacio autónomo para conocer el mundo, cuestionar dogmas absolutos y debatir incógnitas sobre el destino metafísico del hombre, los olvidos de la Historia y la naturaleza del proceso creativo" ("Jorge Volpi").

Por su parte, Luis Quintana menciona que Volpi "ha sido un narrador constante que, mediante su prosa acertada y lúdica, ha dejado una huella visible en la literatura" ("*El juego del Apocalipsis*…", 32). Dado lo anterior, se entiende el hecho de que la obra narrativa de Volpi ha sido traducida a más de 25 lenguas, siendo *En busca de Klingsor* (1999) su obra más estudiada y analizada.

Con respecto a esta novela, dos años después de su publicación, el peruano Miguel Ángel Oviedo apunta lo siguiente:

> 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 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 (*Historia de la*…, 456-457).

La cita anterior permite notar que, aunque Volpi ya contaba con algunos títulos publicados, *En busca de Klingsor* es la primera novela que le otorga reconocimiento no sólo a nivel nacional, sino también mundial; lo cual quizá se debe a que la novela fue publicada en

España, un país con mayores posibilidades de distribución editorial, y a que obtuvo el premio Seix Barral y no tanto a un perfeccionamiento literario por parte de Volpi.[52]

Respecto a esto, en una entrevista de 2011 realizada a Jorge Volpi respecto a *Oscuro bosque oscuro*, Tomás Regalado resume de la siguiente manera la obra literaria del escritor mexicano hasta ese momento:

> En el 2010 Volpi es autor de once novelas que van desde la primera, *A pesar del oscuro silencio* (1992) —un atrevido acercamiento al poeta de Contemporáneos Jorge Cuesta—, hasta la reciente *nouvelle* de tono lírico *Oscuro bosque oscuro* (2009), pasando por acercamientos al *thriller* político *(La paz de los sepulcros,* 1995), una recreación del erotismo batailleano *(Días de ira,* 1994), perspectivas personales en torno a la melancolía (*El temperamento melancólico*, 1996), novelitas en clave irónica *(Sanar tu piel amarga,* 1997; *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos;* 2000), una reseña epigramática sobre la guerra de Irak *(El jardín devastado,* 2008) y, sobre todo, la visión universalista que representó la "Trilogía del siglo XX", conformada por las ambiciosas *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003) y *No será la Tierra* (2006), novelas que ayudaron a situar al escritor en el mapa literario internacional ("Jorge Volpi: la novela…").

Hasta 2023, Volpi ha escrito otros textos literarios, entre los que destacan: *Una novela criminal* (2018), *Las agujas dementes* (2020), *Partes de guerra* (2022) y *Enrabiados* (2023); también ha escrito cuatro cuentos, compendiados en *Pieza en forma de sonata, para flauta, oboe, cello y arpa, Op. 1* (1991); esto sin olvidar su labor como ensayista, ante lo cual Regalado apunta que

> Jorge Volpi se ha significado, además, como un valioso ensayista; así lo demuestran *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968* (1998) y *La guerra y las palabras: una historia intelectual de 1994* (2004) —dos análisis foucaultianos de la dialéctica entre poder e intelectualidad en México—, el imprescindible *Mentiras contagiosas* (2008) —agudo reflejo del pensamiento literario de su autor— y el reciente *El insomnio de Bolívar* (2009), reflexión ensayístico-ficticia sobre la identidad latinoamericana en los albores del siglo XXI ("Jorge Volpi: la novela…").

Sin olvidar los posteriores: *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* (2011), cuyo prólogo permite vislumbrar el proceso creativo de Volpi, al menos durante la escritura de *En busca de Klingsor*, y *Examen de mi padre* (2016).

---

[52] Es oportuno resaltar que *En busca de Klingsor* se convirtió en su novela más larga hasta finales del siglo pasado, superando a las ya publicadas *A pesar del oscuro silencio (1992)*, *Días de ira* (1994), *La paz de los sepulcros* (1995), *El temperamento melancólico* (1996) y *Sanar tu piel amarga* (1997).

Al hablar del estilo literario de Jorge Volpi, se debe tomar en cuenta la propuesta sobre los géneros literarios de la generación del *Crack* que advierte Alberto Castillo, quien menciona que en este autor mexicano "existe la intención de explorar al máximo las posibilidades de la novela" ("El *Crack* y…", 84). Resalto este punto debido, en parte, a la dificultad de encasillar *Oscuro bosque oscuro* en un género literario específico[53] y, por otra parte, al problema para definir un texto según su tamaño o extensión que advierte el propio Jorge Volpi en su texto "Elogio de la media distancia":

> El primer problema es onomástico. Si uno imagina una novela, dibuja en su mente un volumen dotado con un lomo considerable: dos o tres centímetros al menos. Si uno piensa, por otro lado, en un cuento o un relato, se despliegan en la imaginación diez o quince páginas. En español no existe un nombre preciso para las piezas narrativas que oscilan entre estos dos extremos. ¿Cómo amar, pues, algo que ni siquiera tiene nombre.
>
> ¿Qué tan largo puede ser un cuento o un relato? Cuarenta, acaso cincuenta páginas como máximo. ¿Y qué tan corta puede ser una novela? Siendo benévolos, no menos de ochenta. ¿Qué hacer entonces con ese espacio que oscila entre las cincuenta y las ochenta cuartillas? Por lo general, fingir que no existe algo semejante.
>
> ¿Novela corta? ¿Cuento largo? Ninguna de las dos expresiones resulta apropiada: es como si quisiéramos definir una cosa a partir de sus defectos (*Días de ira. Tres…*, 9-10).

Pero entonces ¿qué es la *media distancia*? He aquí una suerte de respuesta que da el autor de *Una novela criminal*:

> La media distancia es percibida, pues, como un monstruo. Una criatura deforme e innominada. Una aberración de la naturaleza. Un bicho con pies y cabeza, pero sin tronco. Un engendro que merecería ser exterminado o enviado al exilio.
>
> En otro sentido, la media distancia luce como un híbrido. Un territorio intermedio, fronterizo, difuso. Tierra de nadie.
>
> La media distancia no es un "cuento largo": un cuento *largo* es, casi siempre, un mal cuento. Si se aspira a rebasar las cuarenta o cincuenta páginas, es porque la trama rompe ya con [la] unidad que persiguen los cuentistas.
>
> La media distancia tampoco es una "novela corta": una novela *corta* es, casi siempre, una historia larga que ha sufrido una amputación o una herida. Si se quiere escribir una novela de menos de ochenta páginas, se ha de renunciar a la extrema libertad del novelista.

[53] Este problema parte de la cuestión de si *Oscuro bosque oscuro* está escrito en verso como prosa versificada o como verso en prosa. Las opiniones al respecto varían según quién lo analiza.

> ¿El secreto de la media distancia? Exceder los límites del cuento, pero manteniendo una drástica concentración del material narrativo frente a la ausencia de límites de la novela.
>
> Una novela (larga) se distingue por su profusión de historias y sujetos; un cuento o un relato (cortos), por la concentración de su trama y sus contados moradores. Como el cuento o el relato, la media distancia privilegia la fuerza de la anécdota; y, como la novela, se permite desarrollar con profundidad unos cuantos personajes (nunca demasiados)
>
> Yo tampoco sé cómo llamar a la media distancia narrativa. Y, sin embargo, sé reconocerla de inmediato. Es un género único, preciso, con sus propias leyes, tradiciones, oficiantes y enemigos (*Días de ira. Tres*..., 11).

Hago mención de este "género literario" porque es uno de varios que Jorge Volpi ha practicado a lo largo de su trayectoria como escritor por medio de textos como *A pesar del oscuro silencio*, *Días de ira* y *El juego del Apocalipsis*, los cuales se encuentran compendiados en *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*. Además, como se puede apreciar en la cita anterior, la segunda parte del título del libro recién mencionado es otra forma en que el autor define a la *media distancia*.

Otras formas en que Volpi ha explorado "las posibilidades de la novela" es a través de la novela histórica y científica, como es el caso de *No será la tierra*. O el híbrido entre novela y ensayo que Jorge Volpi ha concretado en textos como *En busca de Klingsor* y *Mentiras contagiosas. Ensayos*; en este último caso, más inclinado a la parte ensayística. En cuanto a *En busca de Klingsor*, además, Alfara Flores hace notar los dos discursos inmersos en el texto, la historia y la ciencia (*Algunos elementos vanguardistas*..., 233). Esta novela, la primera de la *Trilogía del Siglo XX* (*El fin de la locura* y *No será la tierra* completan la tríada), "acompañada de comentarios positivos de Fuentes y Cabrera Infante […] situó en el mapa literario internacional al *Crack*, que finalmente cruzó el Atlántico durante el año del 2000" ("Los inicios…", 275).

Referente a la segunda novela de la *Trilogía del siglo XX* de Jorge Volpi, el editor expresa lo siguiente en la contraportada de la primera reimpresión en México de marzo del 2003 de la Editorial Seix Barral: "Mezcla de novela política y de aventuras, de crítica del mundo intelectual y de farsa estructuralista, *El fin de la locura* es ante todo una cruel metáfora sobre el destino de la izquierda, el apasionante relato del derrumbe de la utopía revolucionaria". Jorge Volpi, además de géneros literarios, une temáticas diversas en sus textos.

Con respecto a la Trilogía del Siglo XX de Volpi en general, el arduo trabajo como investigador y difusor de Jorge Volpi se percibe en cada una de sus páginas: los apuntes científicos, históricos, biográficos y ficcionales, de la mano de un lenguaje preciso y pulcro, convergen en estas novelas. Acorde a esto y referente a esta Trilogía, Alejandra Costamagna precisa que "el método Volpi, por llamarlo de alguna manera, consiste básicamente en la documentación acabada, en el conocimiento enciclopédico, minucioso, racionalísimo, sobre el que construye su colosal universo de ficción" ("*No será la Tierra* de Jorge Volpi", 212).[54] Este rasgo del proceso de escritura de Volpi se encuentra presente, en mayor o menor medida, a lo largo de toda su obra narrativa.

Para abonar a lo asentado hasta ahora, para el año 2009, Ana Pellicer define a Volpi como "una de las voces más interesantes y atractivas de la literatura actual en español. Autor ambicioso y polígrafo hiperactivo, intelectual influyente y también controvertido, diplomático y gestor cultural, Volpi es una figura clave en la Iberoamérica del nuevo siglo" ("El escepticismo…", 435). Para ese entonces, la obra de ficción del mexicano ya había sido traducida a veinticinco lenguas y, con respecto a su obra en general, contaba con al menos tres textos premiados;[55] eso sin contar que, debido al conjunto de su obra, "acaba[ba] de recibir el Premio José Donoso de Chile en 2009, sucediendo al escritor español Javier Marías" ("El escepticismo…", 436).

En el 2013, a su vez, Tomás Regalado López[56] declara a Jorge Volpi, junto al chileno Alberto Fuguet, como una de las "dos figuras centrales en los cambios de paradigma que experimentó la narrativa latinoamericana durante la década de los noventa"

---

[54] Con el propósito de bosquejar la intención totalizadora de la novela por parte del *Crack*, aunque enfocado ahora en *No será la Tierra* de Jorge Volpi, las siguientes palabras de Costamagna: "[El escritor mexicano] ha puesto todos sus créditos en una novela que cruza la ciencia, la política, la ambición, el poder, la historia, el crimen, el mal, el azar, la voluntad y la historia con mayúsculas en un juego de fuerzas que van desde Chernóbil hasta la sustancia de la vida, desde la adolescente rabiosa hasta la brillante científica adicta al Prozac, desde el disidente ruso hasta el escritor celópata, de Stalin a Bush, del barrio de Kreuzberg a las hamburguesas del McDonald's, de los apocalípticos furiosos a los fanáticos integrados, de la euforia al desconcierto, del desconcierto a la vergüenza" ("*No será la Tierra* de Jorge Volpi", 212).

[55] *En busca de Klingsor* (Premio Biblioteca Breve y Deux Oceáns-Grinzane Cavour), *Mentiras contagiosas* (Premio Mazatlán 2008) y *El insomnio de Bolívar* (Premio Debate-Casa de América 2008) ("Solapa" de *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*). Tiempo después, en 2012, Volpi recibe el Premio Planeta-Casamérica por *La tejedora de sombras* y, finalmente, en 2018 alcanza el Premio Alfaguara de Novela gracias a *Una novela criminal*.

[56] Aunque la publicación de las actas de congreso a las que pertenece este texto de Regalado fueron publicadas en el año 2014, el evento tuvo lugar en 2013.

(“McOndo y Crack revisitados…”, 427). Lo anterior lo sostiene Regalado con base en la primera novela de cada autor —*Mala Onda* por parte de Alberto Fuguet y *A pesar del oscuro silencio* por parte de Volpi—, las cuales “fueron novelas estéticamente opuestas que coincidieron, sin embargo, en la búsqueda de nuevas formas de expresión, en un abierto rechazo hacia la literatura de la generación anterior y en la necesidad de replantear la identidad de la narrativa latinoamericana dentro y fuera del subcontinente” (“McOndo y Crack revisitados…”, 427).

No obstante, Regalado habla sobre una estética “enfocada hacia la alta cultura, hacia la concepción de la novela como entidad formal y autónoma, nostálgica del Boom y no exenta de cierto academicismo, [... que] alcanzó su clímax en los libros del Crack Mexicano y, muy en particular, en la obra de Jorge Volpi” (McOndo y Crack revisitados…”, 429).

Ya en el 2018, Ramón Alvarado Ruíz, como en su momento Tomás Regalado, escribe con respecto a Jorge Volpi y un escritor chileno, Santiago Gamboa. A diferencia de Regalado, Alvarado aborda de forma más amplia la narrativa del escritor mexicano para ejemplificar su intención literaria. Asimismo, apunta que “la vinculación Gamboa-Volpi va más allá de una amistad compartida. Expresa una preocupación por escribir una literatura latinoamericana que no se supedite al espacio o la nacionalidad” (“Santiago Gamboa y Jorge Volpi…”, 100), como he estado señalando.

Para cerrar este apartado, en el año 2020, con respecto a *Una novela criminal* de Jorge Volpi, Oscar Ortega Arango anota lo siguiente:

> Premio Alfaguara de Novela 2018, *Una novela criminal* de Jorge Volpi (México, 1968) resulta un gigantesco *collage* de información, imágenes, datos sueltos, informes periciales, chismes de tele-noticiero que nos llevan a preguntarnos por los límites del propio género novela o, por el contrario, dudar de los límites mismos de la realidad que se entremezclan con la ficción (“Inventando la realidad…”, 274).

En este texto, como se puede notar debido a la cita anterior y al contexto en que se desarrolla su trama, la hibridación de géneros, tan presente en la narrativa volpiana, se hace presente al entremezclar géneros literarios tales como la crónica, la novela y la entrevista, entre otros. A continuación, no ya sólo señalaré el texto híbrido que es *Oscuro bosque oscuro*, sino que también presentaré otros de sus elementos, tanto de corte editorial como estilístico.

1.3. Los suburbios del *Oscuro bosque oscuro*

Oscuro bosque oscuro es la décimo primera novela de Jorge Volpi y ha sido publicada en tres países diferentes: en México, con la editorial Almadía (2009);[57] en Madrid, a través de Salto de Página (2010); y en Colombia, mediante Ediciones B (2010). Esta novela, que bien podría ser catalogada como una *media distancia*, está escrita en "prosa cortada" y dividida en once fragmentos a lo largo de los cuales se cuenta la historia de los soldados del batallón 303 de la policía de reserva. Intercalado en esta narración, Jorge Volpi introduce reescrituras de seis cuentos de hadas de los hermanos Grimm,[58] los cuales son: "Hansel y Grettel", "El enebro", "Caperucita Roja", "La cenicienta", "El enano saltarín" (Rumpelstiltskin) y "El Flautista Hamelín". De igual forma, esta *media distancia* del autor mexicano, así como la mayoría de sus novelas, está compuesta por varios géneros literarios: dentro de este texto convergen una suerte de novela histórica, el cuento de hadas,[59] la epístola, la propaganda y la prosa poética.

La historia editorial de *Oscuro bosque oscuro* se conforma de cuatro ediciones que conservan similitudes entre sí, pero también diferencias que van desde el peritexto editorial hasta el mismo contenido textual. En primer lugar, en cuanto a lo peritextual, se encuentran algunos elementos en el diseño de las portadas, como la mezcla de colores rojo y negro y la aparición de la cruz gamada.[60] En segundo lugar, al menos en las ediciones de Almadía y Salto de Página, aparece en la portada la silueta de un cuervo.[61] De forma similar, ya sea en las portadas o contraportadas, en todas las ediciones aparece la silueta de un bosque, o por

[57] En 2011 se vuelve a publicar *Oscuro bosque oscuro* en México, aunque ahora con Penguin Random House dentro del libro *Oscuro bosque oscuro. Tres narraciones líricas* en compañía de otras dos *medias distancias*: *El jardín devastado* y *Las elegidas*.

[58] También se pueden localizar algunos guiños a otros cuentos de los Grimm, como Blancanieves y La Bella Durmiente.

[59] Detalle adelantado desde la contraportada de Salto de Página, en la cual se puede leer lo que sigue: "En esta historia el recuerdo del horror atraviesa incluso las narraciones infantiles, convocando sus versiones más cruentas" (*Oscuro bosque oscuro*, 2010).

[60] En cuanto a la edición más reciente de *Oscuro bosque oscuro* publicada por Penguin Random House, y que viene acompañada por *El jardín devastado* y *Las elegidas*, únicamente se conserva el tono negro; la cruz gamada ya no aparece ni tampoco el color rojo; por su parte, en la edición de Almadía aparecen en el libro tanto el rojo como el negro, aunque por separado: en la portada exterior el rojo combinado con el blanco y en la interior el negro junto al azul y el blanco. Este símbolo aparece en las tres ediciones restantes dentro de un círculo blanco.

[61] Una versión más abstracta que la de Salto de página, pero se conserva la silueta del cuervo.

lo menos algo alusivo a éste, como el árbol en la portada de Penguin Random House.[62] Otra silueta compartida es la de una casa, presente en las contraportadas de las versiones publicadas por Almadía y Salto de Página. Con respecto a la información contenida en las sinopsis, salvo la de la publicación de Ediciones B, todas refieren al genocidio judío acaecido en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial.[63]

En cuanto a sus diferencias, la edición de Ediciones B Grupo Z es la única en cuya portada aparece el subtítulo de *Oscuro bosque oscuro*: "Una historia de terror" mientras que en el resto de las versiones es mencionado hasta la página tres. Por su parte, la de Salto de Página es en la única que aparecen siluetas humanas.[64]

La edición de Salto de Página (2010) y la de Penguin Random House son reediciones del texto original, publicado por Almadía en 2009: en éstas se encuentran correcciones a errores, ya sean gramaticales o de otra índole, aunque también conservan diferencias entre sí. Dentro de la edición de Almadía, en el fragmento de *Oscuro bosque oscuro* titulado "Clemencia", se puede leer en repetidas ocasiones "el capitán Amat"; no obstante, lo correcto sería "el sargento Amat", como se puede leer en la edición de Salto de Página; este error se conserva en la edición de Penguin a pesar de que es la más actual. De igual forma, y en ese mismo fragmento, el autor escribe "luego dispone que una veintena de niños sean fusilados allí mismo, en la plaza del mercado[...]" (*Oscuro bosque oscuro*, 2009, 122), cuando lo correcto sería: "luego dispone que una veintena de niños sea fusilada allí mismo, en la plaza del mercado [...]", como se puede apreciar en la versión de la editorial española.

Como último dato por ahora, *Oscuro bosque oscuro* forma parte de al menos tres colecciones editoriales: *Mar abierto: narrativa contemporánea* de Almadía;[65] la *Colección Púrpura* de Salto de Página, y *Contemporánea* de Penguin Random House.

---

[62] En la edición de Almadía, la imagen del bosque se encuentra en la cubierta interna.

[63] En la contraportada de Penguin Random House, más acorde a la intención ya citada de Jorge Volpi sobre universalizar el asunto de los genocidios del siglo pasado, se puede leer lo siguiente: "En Oscuro bosque oscuro, escrita en verso y a modo experimental, Volpi reflexiona sobre los ciudadanos comunes que participaron en los grandes genocidios del siglo xx" (*Oscuro bosque oscuro*, 2017).

[64] En la portada de la edición de Penguin Random House se pueden apreciar la silueta de dos rostros humanos enfrentados.

[65] En la cual, "se da cabida a los viajes más ambiciosos y logrados de la narrativa contemporánea, aquellos que descubran islas inexploradas o transmitan la experiencia de la inmensidad oceánica, que hace posible la navegación ("Colofón", 152).

Capítulo 2

2.1. Testimonios de exploradores del *Oscuro bosque oscuro*

En 2010, un año después de la publicación de *Oscuro bosque oscuro* en México a través de la editorial Almadía, Guillermo Ortiz escribe una reseña al respecto, la cual comienza de la siguiente manera: "El horror, ese gran tema. Desde que existe la narración y el pensamiento existe una reflexión sobre el horror, incluso desde el punto de vista moral" ("Oscuro bosque oscuro"). La temática de *Oscuro bosque oscuro* es uno de los aspectos de la novela de Jorge Volpi acerca del que casi nadie ha hablado, a excepción de unos pocos críticos, de los cuales Ortiz es el primero en anotar que "El horror es el desapego, el momento en el que, sin razón alguna más que un extraño sentido del deber, uno se convierte en un asesino. No cualquier asesino, además, un asesino de niños. Un anciano asesino de niños. Esa es la historia de *Oscuro bosque oscuro*, despiadado libro de Jorge Volpi" ("*Oscuro bosque oscuro*").

Para el 2012, aunque Carmen Castañeda señala este aspecto sobre el texto de Volpi no profundiza más allá de la siguiente cita: "El subtítulo que aparece en una página interior, UNA HISTORIA DE TERROR, funciona como paratexto y anticipa la intención del autor" ("*Oscuro bosque*…", 74).

Ya en el 2014, Sonia Rodríguez recupera en su tesis el tema del horror y comenta lo siguiente: "*Oscuro bosque oscuro* supone una incursión al horror y la pesadilla y vuelve a reflejar la obsesión analizada por Volpi en *El temperamento melancólico* sobre la manipulación de los personajes, la anulación de la voluntad y la motivación subyacente en el hecho de que cualquier persona puede convertirse en asesino de sus semejantes"[66] ("La *trilogía*…", 411); asimismo expone que "*Oscuro bosque oscuro* reflexiona sobre el poder y la manipulación de las personas, sobre el horror y la responsabilidad individual, *en un tiempo y un espacio indeterminados* que ponen de manifiesto la ubicuidad del Mal, un rasgo inherente a la condición del ser humano" ("Los hermanos…", 650). Acorde con lo mencionado por Rodríguez, uno de los objetivos de la novela de Volpi es ejemplificar la maldad inherente del ser humano y la manipulación que predispone a sus personajes a

[66] Esta "obsesión" ya había sido trabajada antes por Jorge Volpi en *Días de ira*, y vuelve a ser abordada recientemente en la novela *Partes de guerra*.

recrearla, como podemos apreciar en el capítulo "Adiestramiento" de *Oscuro bosque oscuro* o a lo largo de otros textos de Volpi, como *Días de ira*, *El temperamento melancólico* y *Partes de guerra*.

A propósito de la incorporación de los cuentos de hadas y su relación con el horror en *Oscuro bosque oscuro*, Sonia Rodríguez menciona que "la función del cuento [de hadas] dentro de la novela, contado en su versión primigenia y sin ninguna alteración, es proporcionar el epílogo idóneo para la historia de terror de la obra de Volpi, de tal suerte que la posible identificación de ratas y niños en *El flautista de Hamelín*, sería equiparable a la de insectos y víctimas en la novela" ("Los hermanos…", 650).

Ahora bien, en 2010 la misma Sonia Rodríguez apunta que, "utilizando como contexto un referente histórico real, como [lo] es la Segunda Guerra Mundial, el escritor mexicano pretende universalizar los problemas que afectan al ser humano, y en concreto aquellos que llevan a personas comunes a convertirse en verdugos y asesinos" ("Los hermanos…", 650). Esta cita contiene un elemento de disparidad entre diversos críticos: ¿dónde se ubica espacial y temporalmente esta historia? ¿La historia del escuadrón 303 y la matanza de los "insectos", como se le nombra a los enemigos de los protagonistas en *Oscuro bosque oscuro*, sucede en Alemania durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial o no? A continuación mencionaré a los diversos críticos que han tratado este punto.

En el 2012, Sonia Rodríguez escribe que, "si bien el referente de la acción es real y reconocible y remite al genocidio judío cometido por los nazis, el contexto geográfico es indeterminado, siempre en el *oscuro bosque oscuro*, y tanto verdugos como víctimas no se identifican con alemanes y judíos respectivamente, en aras de conseguir una historia con una proyección universal manifiesta"[67] ("Los hermanos…", 641). En un principio, podemos notar que Rodríguez considera que esta historia está ambientada en el país europeo y durante tiempos de guerra, aunque los personajes de la novela de Volpi no se identifican a sí mismos ni son identificados por el narrador como los involucrados en aquel conflicto bélico del siglo XX. ¿A qué se debe que lo narrado en *Oscuro bosque oscuro* remita al genocidio judío si Volpi deseaba "conseguir una historia con una proyección universal"?

[67] Más adelante, cuando hable de los elementos estilísticos del grupo *Crack*, específicamente del, en su momento, criticado "cronotopo cero", volveré sobre este punto.

La misma Rodríguez esclarece este asunto al señalar que la ya mencionada intención de universalidad

> queda parcialmente anulada desde la misma portada del libro. En la edición mexicana de la novela, publicada por Almadía, aparece la esvástica nazi sobre un fondo rojo, de la misma forma que en la española, en Salto de Página, el ojo del cuervo es la propia esvástica, aludiendo a la referencia contextual histórica y geográfica que el autor en un principio quería evitar en un intento de universalizar los acontecimientos ("Los hermanos…", 641).

A lo anterior, añadiría que lo escrito en las contraportadas de las diversas ediciones de *Oscuro bosque oscuro* igualmente predisponen al lector a relacionar el contenido del libro con el genocidio judío acaecido en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. En la contraportada de la edición de Almadía se puede leer lo siguiente:

> En 1945 quinientos civiles que se dedicaban a actividades pacíficas —ancianos, panaderos, sastres, artesanos— fueron reclutados para formar el batallón 303 de la policía de reserva, al cual se asignó arrancar de raíz el más antiguo problema de la nación aria. Mientras eran obligados a perseguir y exterminar a sus propios vecinos judíos, algunos de los reclutas visitaron un bosque siniestro, que combinaba los escenarios de los cuentos infantiles con el recuerdo de las atrocidades cometidas a lo largo de semejante misión (*Oscuro bosque oscuro*, 2009).

A su vez, en la versión de Salto de Página se encuentra la siguiente sinopsis: "Reunir a todos los insectos en el atrio de la iglesia. Escoltarlos hasta el corazón del oscuro bosque oscuro y, una vez allí, uno tras otro, disparar con pulso firme entre las costillas y el omóplato. Estas serán las terribles órdenes que en la Alemania de 1945 habrán de cumplir los quinientos civiles reclutados para integrar el batallón 303 de la policía de reserva" (*Oscuro bosque oscuro*, 2010).

Por último, en la contraportada de la edición de Penguin Random House, se puede leer que "En *Oscuro bosque oscuro*, escrita en verso y a modo experimental, Volpi reflexiona sobre los ciudadanos comunes que participaron en los grandes genocidios del siglo XX" (*Oscuro bosque oscuro. Tres narraciones líricas*). La cita anterior, aunque me parece más acorde a la intención de "cronotopo cero" del *Crack* y la ya mencionada del propio Volpi, de igual forma nos remite a los genocidios del siglo pasado.

Por su parte, quizás orientada por la contraportada de la edición de Almadía o de Editorial Salto de Página, Paola Vegara apunta que "por el contexto que rodea el libro, tanto

la chispa que encendió la inspiración de Volpi como la maquetación del mismo, la identificación con los judíos es apenas imposible de evitar"[68] ("El folclore…", 220).

A pesar de esto, en su reseña del 2010, Guillermo Ortiz señala lo siguiente: "Humanos, demasiado humanos estos veteranos pescadores y panaderos reclutados para defender a su país de *no se sabe qué amenaza externa*.[69] Hombres con escrúpulos y sin escrúpulos, atenazados y bravucones" ("Oscuro bosque oscuro"). En consonancia con lo anterior, Carmen Castañeda escribe que "a pesar de que en la novela *se alude* a un periodo concreto de la Historia, Volpi utiliza el 'Érase una vez' para indicar una época imprecisa y la intención universal de su denuncia" ("*Oscuro bosque*…", 82); resalto entonces que en ningún momento de la novela se especifica la época en que está ambientada la historia, aunque sí se menciona al menos un escenario real, señalado por primera vez en el 2021 por Virginia Reichel: "el pueblo polaco de Vosej, donde 1800 judíos fueron asesinados por veteranos siguiendo órdenes de la policía SS" ("Adentrarse al…", 31); y en otro artículo del mismo año, Reichel reafirma el supuesto contexto en que se desenvuelven las historias narradas en *Oscuro bosque oscuro* de la siguiente manera: "cuentos como 'Hansel y Gretel' o 'Blancanieves', son recontextualizados en el escenario de la Segunda Guerra Mundial, específicamente durante la masacre al pueblo de Vosej en Polonia" ("Dela oralidad…", 61). En contraste, y como anotación, las otras dos locaciones en que se desenvuelve la labor de los soldados del batallón 303 de la policía de reserva, Krápol y Trotigg, son inexistentes en la realidad.

No obstante la identificación del hecho histórico en el pueblo polaco de Vosej y el reconocimiento de Alemania y la Segunda Guerra Mundial como el supuesto espacio y tiempo de la novela, Jorge Volpi es claro en cuanto a su intención: "*Oscuro bosque oscuro* ocurre en un lugar que no existe, con personajes ficticios, porque quería darle esa dimensión universal al acontecimiento, pues no sólo pasó en la Alemania nazi, también en Camboya, Ruanda, Darfur o Yugoslavia" ("Jorge Volpi explora..").

---

[68] Volpi declara lo siguiente en una entrevista durante la presentación de este texto en Colombia: "La idea original, la que da, digamos, sustento a *Oscuro bosque oscuro*, cuando estaba escribiendo *En busca de Klingsor*. Quería incluirlo en esta novela, pero al final me pareció un episodio muy perturbador, no quedó incluido en *En busca de Klingsor* ("*Oscuro bosque oscuro*", 1: 43-1: 57), por lo que el apunte de Vergara acerca de la génesis de la idea para escribir *Oscuro bosque oscuro* tiene sustento, aunque la intención final de Volpi haya sido otra.

[69] Las cursivas son mías.

Ahora bien, en relación con la referencialidad histórica alemana, en *Oscuro bosque oscuro* Jorge Volpi *reescribe* algunos cuentos de hadas, acerca de los cuales Sonia Rodríguez anota lo siguiente: "Para Jorge Volpi la inclusión de cuentos de los hermanos Grimm dentro de *Oscuro bosque oscuro* tiene una justificación, y es precisamente el punto de unión que mantiene con la ideología nazi; es decir, la coincidencia de que en aquella época las lecturas de los hermanos Grimm eran obligatorias en las escuelas alemanas" ("Los hermanos…", 644);[70]

Referente a esto, Alfredo Álamo menciona lo siguiente:

> Los Hermanos Grimm eran unos expertos filólogos que decidieron dedicar su atención a la recopilación y clasificación de las viejas tradiciones orales de Centroeuropa. Su intención, sin embargo, iba más allá del mero interés por estos relatos, ya que nació del desarrollo del movimiento romántico y su relación con el nacionalismo. La idea de nación y estado modernos, que se apuntaló en el siglo XIX, necesitaba de elementos tradicionales comunes. Nada mejor para esto que los cuentos de hadas ("Cómo los hermanos…").

Aunado a lo anterior, Sonia Rodríguez afirma que

> Según el libro *Las raíces del nacionalismo alemán*, de Louis Snyder, los hermanos Grimm ayudaron a marcar ciertos rasgos como la disciplina, la obediencia, el autoritarismo, la glorificación de la violencia y el nacionalismo. Todo eso pasó a formar parte del caracter nacionalista. El autor alemán Günter Birkenfeld dice que esos relatos explican «por qué los alemanes habían sido capaces de perpetrar las atrocidades de Belsen y Auschwitz». Por este motivo, los libros de los Grimm estuvieron prohibidos en los colegios después de la guerra. ("Cuentos de hadas y nazismo").[71]

Este conocimiento, acerca de la relevancia de la lectura de los cuentos de los hermanos Grimm para exacerbar el nacionalismo en los alemanes, como se ha estado comentando, no necesariamente debe llevar al lector a relacionar lo narrado en *Oscuro bosque oscuro* con el Holocausto, puesto que el propio Volpi ha declarado: "Decidí escribirlo de una manera

---

[70] En una entrevista de 2010 realizada a Jorge Volpi durante la vigésimo cuarta Feria Internacional del Libro de Bogotá, el autor de *Oscuro bosque oscuro*, durante la presentación de su libro por parte de Ediciones B, menciona este dato, acerca de la obligatoriedad de las lecturas de los hermanos Grimm durante esa época.

[71] Rodríguez Almodóvar contradice las dos citas anteriores cuando asegura que: "El concepto de 'raza aria', y en lo cultural 'indo-aria'', que se adhirieron después a ese tipo de expresiones, y todo lo que vino a continuación, con el nazismo, acabaría de sentenciar esa corriente, sin que ni los Grimm ni ninguno de sus seguidores, más o menos hinduistas-europeístas, tuvieran nada que ver con el desastre del nacionalsocialismo" ("Cuentos de hadas, o…", 4).

alegórica, de una manera ya no como novela histórica" ("*Oscuro bosque oscuro*", 2:02-2:06).

Cabe aclarar que lo expuesto hasta este punto se ha centrado en algunos aspectos, como su posible referencialidad histórica y la *reescritura* de los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, los cuales son relevantes para el desarrollo de esta investigación.

Ahora bien, en cuanto al estilo de esta novela, en 2014, Sonia Rodríguez anota dos puntos que me gustaría mencionar: primero, que en *Oscuro bosque oscuro* el autor mexicano "experimenta con el lenguaje mediante el uso de la prosa poética como metáfora de la utilización de la palabra por parte del poder" ("La *trilogía*…", 38); segundo, que este texto es una

> novela corta[72] en la que el estilo poético se configura como una de sus señas de identidad, porque el escritor mexicano ensaya un estilo cercano al poema en prosa, apreciable tanto en la disposición tipográfica de los textos, como si en realidad fuesen poemas, como en el estilo de los mismos, en los que busca la musicalidad mediante el empleo de imágenes y metáforas, además de otras figuras retóricas que afectan a la forma, como la anáfora o la repetición de las estructuras sintácticas ("La *trilogía*…", 127).

Estas últimas figuras retóricas, aunadas a otras que rescata Virginia Reichel, como"la doble y constante adjetivación, las repeticiones, las acumulaciones, la estructura en verso libre, le devuelve a su carácter más cercano a lo folclórico y la cultura oral, generando un espacio-tiempo donde los horrores de la guerra sobrepasarán y deconstruirán los finales de los cuentos de hadas" ("Adentrarse al…", 31).

En otro artículo sobre *Oscuro bosque oscuro*, Virginia Reichel hace notar que en esta novela "se eluden así en su totalidad los puntos seguidos, la versificación marca un ritmo a partir de las repeticiones mencionadas, los diálogos se expresan sólo a través del discurso indirecto. De esta forma, se logra la ilusión de una narración oral" ("De la oralidad…", 66). El uso del discurso indirecto favorece aquí la intención ya mencionada del autor mexicano de introducir al lector en la historia: los guiones dialogales sobre el papel marcan pausas e inflexiones en el tono de la lectura que el discurso indirecto permite evitar.

---

[72] Cuando analice *Oscuro bosque oscuro,* ahondaré en la cuestión de si este texto literario es una novela corta, un cuento largo o algo más; Paola Vergara menciona que *Oscuro bosque oscuro* es un cuento, lo cual resulta equivocado, pues ni la extensión ni la complejidad del texto pueden ser comparadas con las que se atribuyen a un cuento.

Otros elementos que suman a esta intención son la supresión del "uso de mayúsculas, signos de puntuación y [el hecho de que la novela] se estructura en verso libre" ("De la oralidad…", 61).

Al hablar de las repeticiones, Paola Vergara señala que son dos tipos las abundantes en esta obra: "las líricas, que buscan el adorno del relato, ya sea para embellecer o aterrorizar, y las propagandísticas,[73] las que imitan el lenguaje propio de los regímenes institucionales" ("El folclore…", 220). Estas últimas sirven para alcanzar el fenómeno de la "deshumanización" o "cosificación", el cual "consiste en desprender a un individuo de los datos que lo hacen pertenecer a la raza humana" ("El folclore…", 221), recurso necesario para que en *Oscuro bosque oscuro* el pelotón 303 de la policía de reserva cumpla con las órdenes que le son encomendadas, entre las que se encuentra el asesinato de infantes.

Por otra parte, de entre los elementos y recursos comunes dentro de la narrativa volpiana, hay uno que es sustituido, por no decir roto, por primera vez en *Oscuro bosque oscuro*:[74] la narración en primera persona no está presente en esta novela, sino en segunda y tercera. En su artículo del 2012, Sonia Rodríguez indica que "la intención de Volpi con este recurso [el uso de la segunda persona] es la de involucrar al lector en la historia, no sólo para que se identifique con los personajes, sino para que se pregunte qué habría hecho él en su lugar" ("Los hermanos…", 640); años después, en el 2017, Paola Vergara ahonda en este aspecto y crítica su uso:

> La interpelación directa al lector, por cierto, es un recurso que también se repite con mucha frecuencia a lo largo de las páginas para mantener la ilusión de que un hombre común como el que sostiene el libro, sin grandes ambiciones militares, también puede participar en las tropelías del sistema. Quizás no es muy eficaz porque, después de todo, está el pacto de ficción o suspensión de la incredulidad para proteger al lector de la realidad externa del propósito volpiano y envolverlo en una ordinaria comodidad mientras avanza su lectura ("El folclore…", 222-223).

---

[73] Paola Vergara escribe lo siguiente: "Un recurso más que aparece, también adscrito al lenguaje propagandístico, es explotar el deseo o sentimiento de pertenencia a un grupo y, en consecuencia, la oposición entre *nosotros* y *ellos*" ("El folclore…", 222).

[74] A partir de entonces, Volpi ha olvidado la narración en primera persona y apuntalado la narración en tercera en por lo menos dos novelas más, sea por la temática o el estilo de las novelas: *Una novela criminal* (2018) y *Las agujas dementes* (2020).

En ese sentido, en *Oscuro bosque oscuro* no está presente la narración en primera persona, como sí lo está en casi todas las demás, tanto anteriores como posteriores.[75] Por mi parte, me gustaría aclarar que el personaje con la voz en primera persona no siempre ha sido el principal en las novelas de Volpi, lo cual se puede apreciar en *Sanar tu piel amarga* o *En busca de Klingsor*; no obstante, siempre tienen un papel relevante, cuando no decisivo.[76] De esta forma, *Oscuro bosque oscuro* es la primera novela de Volpi escrita únicamente en segunda y tercera persona.

Ahora bien, ya que he hablado antes del grupo *Crack*, quiero comentar que *Oscuro bosque oscuro* cuenta con elementos de lo propuesto en su manifiesto, así lo apunta Virginia Reichel; "Por lo general, como es el caso de esta obra, se trata de obras lejanas al espacio y tiempo mexicanos, que entrelazan un espacio híbrido con la literatura europea y la narración latinoamericana" ("Adentrarse al…", 32), es decir, el cronotopo cero que menciona Ignacio Padillo en el "Manifiesto Crack".

Virginia Reichel, como acabo de señalar, trata en sus artículos críticos la relación entre la obra volpiana y el grupo *Crack*, en el que uno de los requisitos de las novelas de este grupo para ser leídas y disfrutadas, como ya he señalado antes, es un lector atento, debido a que se trata de una "literatura más compleja, con una mayor exigencia al lector en cuanto a lo formal y estructural, novelas polifónicas como las del *Boom* latinoamericano" (63). Ejemplo de lo anterior es el carácter no lineal de *Oscuro bosque oscuro*: "la narración se muestra fragmentaria, los cuentos reescritos se interrumpen por la de nuevos relatos del pelotón 303" ("De la oralidad…", 61); es decir, las historias se cuentan en partes entrecruzadas entre sí que el lector debe ordenar y agrupar.

Al respecto de la *reescritura* de los cuentos de hadas, en el 2017, Carmen Castañeda comenta que esta novela "es pura atmósfera, excesiva, asfixiante y terrible por los contrastes que la delimitan y por la presencia de los cuentos 'infantiles' al lado de los inenarrable" ("*Oscuro bosque*…", 74); o que, con su publicación, "Jorge Volpi se inserta

---

[75] A excepción de *Las elegidas*, que en la que Volpi nuevamente sólo hace uso del narrador en segunda y tercera persona.

[76] A propósito, Sonia Rodríguez hace notar que, al menos hasta el 2014, "salvo en *Oscuro bosque oscuro*, en toda su narrativa el escritor mexicano utiliza a un narrador en primera persona. Tal recurso le permite jugar con la aparente credibilidad de este tipo de narradores y sembrar la duda y la incertidumbre en sus lectores, quienes en algún momento de su lectura cuestionarán la veracidad de lo que se les está contando" ("La *trilogía*…", 61).

dentro de una indiscutible tradición de narradores que se han ocupado de la narración del género narrativo en Hispanoamérica" ("*Oscuro bosque*…", 74).

Referente a esto, Sonia Rodríguez comenta que esta "novela de Volpi se contextualiza en la tradición de los cuentos populares de los hermanos Grimm y la subversión del universo infantil en una historia de terror" ("La *trilogía*…", 314). La *reescritura* de estos cuentos populares dentro de la novela de Jorge Volpi que propongo también se puede apreciar en el hecho de que *Oscuro bosque oscuro* "es una versión más poética por la elección de las repeticiones o unas palabras con mayor carga connotativa, [que] a diferencia de la versión de los Grimm, en el cuento que transmite Volpi no hay referencias religiosas [y que su] transgresión más grande [es] el final" ("El folclore…", 228).

En relación con la *reescritura* de los cuentos de hadas en *Oscuro bosque oscuro*, asunto central de esta investigación, Virginia Reichel resalta que "la constante repetición de la forma 'Había una vez', […] no sólo denota la identificación genérica, sino que retoma tanto a la tradición oral como a la lectura en voz alta. Al mismo tiempo, esta fórmula marca la atemporalidad, o más bien, un tiempo lejano e inalcanzable" ("De la oralidad…", 64). Carmen Castañeda también trata este punto en su artículo donde apunta que su

> estructura casi mítica, como de cuento de hadas, se refuerza […] por las palabras que dan comienzo a la narración: el 'había una vez'. Pero una lectura más cuidadosa del discurso y de las acciones nos revela una serie de transgresiones que hacen que este relato sea una verdadera antítesis de los cuentos de hadas, en los que el 'bien siempre triunfa sobre el mal' ("*Oscuro bosque*…", 74).

En este texto, pues, es el mal el que triunfa sobre el bien, y debido a esto, Carmen Castañeda apunta que "en *Oscuro bosque oscuro* Volpi desmitifica los cuentos de hadas, es decir, por medio de la intertextualidad actualiza, reinterpreta y reformula el hecho histórico que nos narra" ("*Oscuro bosque*…", 77).

Asentado esto, advierto que ni Carmen Castañeda ni Sonia Rodríguez —una de las investigadoras más constantes de la obra de Jorge Volpi— han ahondado en las implicaciones compositivas de la *reescritura* de los cuentos de hadas en *Oscuro bosque oscuro*. La tesis de Sonia Rodríguez, al igual que la mayoría de las que se han escrito sobre la obra de este autor mexicano, han versado sobre una de sus novelas más reconocidas: *En busca de Klingsor*; también es común el análisis de la *Trilogía del siglo XX*. Como se ha

visto, *Oscuro bosque oscuro* ha sido analizado desde diversas perspectivas, aunque considero que no se ha profundizado en las implicaciones de la *reescritura* de los cuentos de hadas y su refuncionalización, atendiendo a los preceptos distintivos de *Crack* que Volpi moldeó de acuerdo con sus búsquedas estéticas particulares. Con esto en mente, paso ahora a definir conceptos claves para mi análisis, partiendo del cuento de hadas *per se*.

2.2. Conceptos colindantes al *Oscuro bosque oscuro*

2.2.1. *Cuentos de hadas*

A lo largo de este apartado recurriré a diversas herramientas teórico-conceptuales, de las cuales la primera será la definición de los *Kinder– und Hausmärchen*. Para esto, consultaré a tres diferentes teóricos y sus textos: Vladimir Propp y su *Morfología del cuento*, Bruno Bettelheim y su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* y María Teresa Zurdo y su introducción a *Hermanos Grimm. Cuentos*.

Para los hermanos Grimm, los cuentos de hadas —o *Kinder– und Hausmärchen*— "han actuado como vehículos de transmisión de retazos de la literatura nacional [alemana, por supuesto] desde los tiempos más remotos" (*Cuentos*, 52); de los cuales, indican, sus rasgos esenciales, que los diferencian de las leyendas, son los siguientes: "fantasía, imaginación, anonimato, transgresión de las leyes de la naturaleza, irrealidad temporal, etc" (*Hermanos Grimm. Cuentos*, 53).

A continuación transcribo la definición de cuento fantástico que propone Propp:

> Desde el punto de vista morfológico puede llamarse cuento fantástico a todo desarrollo narrativo que parta de un daño (A) o de una carencia (a) y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), el apoderamiento del objeto de las búsquedas o, en forma general, la reparación del daño (K), el auxilio y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos *secuencia*. Cada nuevo daño o perjuicio, cada nueva carencia, da lugar a una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias, y cuando se analiza un texto, hay que determinar en primer lugar de cuántas secuencias se compone" (*Morfología del cuento*, 121-122).

Según Propp, las partes constitutivas fundamentales del cuento maravilloso son "las funciones de los personajes.[77] También están los elementos de unión y las motivaciones. Las formas de irrupción en escena de los personajes [...] ocupan un lugar especial. Por último tenemos los elementos o los accesorios atributivos [...]. Estas cinco categorías de elementos no sólo determinan la estructura del cuento sino además al cuento en su conjunto" (*Morfología del cuento*, 111-112). Respecto de la primera categoría, rescato que "los cuentos maravillosos podrían designarse como cuentos que siguen un esquema de siete personajes"[78] (*Morfología del cuento*, 131-132).

También precisa que, "contrariamente a lo que sucede con las demás clases de cuentos (anécdotas, relatos cortos, fábulas, etc.), el cuento maravilloso es relativamente pobre en elementos pertenecientes a la vida real (*Morfología del cuento*, 199), sin olvidar que "los cuentos maravillosos comprenden treinta y una funciones [de los personajes].[79] No todos los cuentos presentan todas las funciones, pero la ausencia de algunas de ellas no influye en el orden de sucesión de las demás. Su conjunto constituye un sistema, una composición. Este sistema resulta extremadamente estable y extendido" (*Morfología del cuento*, 191-192).

Propp igualmente afirma que "El cuento (maravilloso) procede de las antiguas religiones, pero la religión contemporánea no procede de los cuentos. Tampoco los crea, pero sí modifica sus elementos. Existen también algunos raros casos de una verdadera dependencia inversa, es decir, casos en que los elementos de la religión proceden del cuento". Relacionado a esto, Bettelheim, por su parte, asegura que "En los cuentos de hadas

---

[77] Para el estudio de sus atributos, son tres los apartados fundamentales: "aspecto y nomenclatura, particularidades de la entrada en escena y hábitat" (*Morfología del cuento*, 102).

[78] Es decir, las siete esferas que enlista y detalla Propp:
1. La esfera de acción del AGRESOR (o del *malvado*) [...].
2. La esfera de acción del DONANTE (o *proveedor*) [...].
3. La esfera del AUXILIAR [...].
4. La esfera de acción de la PRINCESA (del *personaje buscado*) y de SU PADRE [...].
5. La esfera de acción del MANDATARIO [...].
6. La esfera de acción del HÉROE [...].
7. La esfera de acción del FALSO-HÉROE [...] (*Morfología del cuento*, 91-92).

[79] Tales funciones, elementos constantes y repetidos en este tipo de cuentos, son las siguientes: "alejamiento, prohibición y transgresión, interrogación e información, engaño y complejidad, (o carencia), mediación, principio de la acción contraria, partida, primera función del donante y reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento en el espacio, combate, marca del héroe, persecución y socorro, llegada de incógnito, pretensiones falaces, tarea difícil y tarea cumplida, recogimiento y descubrimiento del engaño, transfiguración, castigo, boda" (*Morfología del cuento*, 225-226)

abundan los motivos religiosos; muchas historias de la Biblia son de la misma naturaleza que dichos cuentos", esto debido a que "la mayor parte de los cuentos de hadas se crearon en un período en que la religión constituía la parte fundamental de la vida"[80] (*Psicoanálisis de los cuentos*…, 23).

Al respecto de los cuentos de hadas, María Teresa Zurdo señala que

> En todos los textos [de los *Kinder– und Hausmärchen*] aparece alguna —o varias— de las características fundamentales que los hermanos Grimm atribuyen a los cuentos. El poder de la fantasía se manifiesta a través del elemento mágico (ayudantes u objetos), de *la localización vaga o imprecisa*, generalmente descrita de manera genérica, pero no vinculada a una realidad geográfica concreta (un bosque, un pueblo, un país, una ciudad, un reino),[81] de la transgresión de las leyes de la naturaleza (el tiempo que se detiene, la facultad de hablar en los animales,[82] la resurrección de los muertos aun después de haber sido descuartizados,[83] la posibilidad de lograr la invisibilidad o la transformación en otro ser o en un objeto, el fuego que no quema, etc.); en otros casos, el efecto de alejamiento de la realidad se logra mediante la exageración de cualidades o defectos propios del ser humano (la pereza, la valentía, la fealdad, la avaricia, la fortuna, etc.), e incluso a través de la utilización de personajes ante los cuales el hombre siempre ha sentido respeto o temor (la Muerte, Dios, el Diablo, etc.)" (*Cuentos*, 54).

Dichos cuentos "se pueden clasificar en *maravillosos*, *de costumbres*[84] y de *animales*", a los cuales, a su vez, se les pueden advertir ciclos. En el caso de los maravillosos, Zurdo anota los siguientes: "a) Príncipe encantado. b) Princesa encantada. c) Muchacha perseguida. d) Muchacho perseguido. e) Parejas perseguidas. f) Príncipe valiente. g) Hans el Forzudo. h) Maravillas del mundo. i) Seres fantásticos y mitológicos" (*Hermanos Grimm. Cuentos*, 56); para los cuentos de costumbres: "a) Niños en peligro. b) Pícaros y perezosos. c) Tontos. d) Rarezas de príncipes. e) Relaciones sociales. f) Seres humanos difíciles. g) Fúnebres o de miedo. h) Cuentos de los 'porqués'. g) Chascarrillos" (*Hermanos grimm. Cuentos*, 57), y con respecto a los de animales: "a) De animales y seres humanos. b) Aventuras y desventuras del zorro o de la zorra. c) Aventuras y desventuras de otros mamíferos. d) Animales en grupo. e) Aves y peces. f) Acumulativos" (*Hermanos Grimm. Cuentos*, 59).

---

[80] El propio Bettelheim señala que "Algunas de las historias de los hermanos Grimm contienen o empiezan con alusiones religiosas" (*Psicoanálisis de los cuentos*…, 24).

[81] Las cursivas son mías. Retomaré lo resaltado durante mi análisis.

[82] Como es el caso del lobo en "Caperucita roja", uno de los cuentos que retomaré más adelante.

[83] Presente en el cuento "El enebro" que igualmente retomaré.

[84] Según expresa A. R. Almodóvar, el "denominador común [de éstos] es, en realidad, una cualidad negativa: no ser maravillosos" (*Cuentos*, 55).

Paso ahora a transcribir las definiciones que propone Zurdo de las tres clasificaciones de los *Kinder– und Hausmärchen*. En los cuentos maravillosos

> es patente la existencia de dos secuencias y, en ocasiones, se combinan en el mismo cuento dos de los ciclos [... Además,] Por lo que se refiere a los personajes [...], la mayoría [...] son aludidos bien por su función en la familia (padre, madre, hijo, hija, suegra —pero no suegro—, madrastra, etc.), o por su estado social (Rey, Príncipe, Princesa, etc.), por su riqueza (hombre pobre, mujer pobre, el rico, etc.), por su actividad benéfica o maléfica (bruja, maga, brujo, mujer sabia, anciana buena, etc.), por su profesión (soldado, molinero, carpintero, tornero, zapatero, sastre, leñador, etc.), o por su calidad de seres fantásticos (diablo, ángel, enano, gnomo, ondina, duende, etc.). Nombres propios aparecen en contadas ocasiones (*Hermanos Grimm. Cuentos*, 56-57).

Acerca de los cuentos de costumbres, señala que en éstos

> destaca el predominio de una actitud crítica —pero no moralizante— ante determinadas particularidades características del ser humano, como son el afecto familiar, la 'inteligencia', la pereza, la avaricia, etc. Son muy ilustrativas también en esta clase de cuentos las expresiones relativas a profesiones que aluden claramente a dos tipos de sociedad diferentes, la agraria y la urbana [...]. Por lo que se refiere a la utilización de nombres propios se observa [...] una mayor frecuencia de antropónimos [...]. Sin embargo, el predominio corresponde a designaciones genéricas como padre, madre, hijo, niño, rey, campesino, etc., aunque no faltan los que aluden a profesiones o rasgos peculiares de los personajes (*Hermanos Grimm. Cuentos*, 57-59).

Con relación al tercer grupo, el de los cuentos de animales, indica que su línea argumental

> es mucho más simple que en los otros dos grupos, tratándose por lo general de historias breves [...], de trama compleja y bastante extensa. En los cuentos en los que los personajes son tanto animales como seres humanos, la relación que se establece entre ellos no siempre tiene las mismas características. En unos relatos se produce el enfrentamiento de un animal —que en todos los casos es el lobo— con un ser humano, en otros el hombre se sirve de los animales para su propio beneficio, una tercera posibilidad viene representada por aquellos cuentos en los que el animal —casi siempre reptil o anfibio— busca la compañía de niños o muchachos y, por último, en algunas narraciones se da el caso de un grupo de animales que, aliados con determinados objetos, ponen en juego tretas y artimañas con la única finalidad de causar daño al hombre.
>
> Cuando el hombre no interviene en las historias de animales —o lo hace sólo de manera secundaria—, los cuentos también presentan características definidas. Normalmente los personajes son dos y se agrupan por parejas de animales domésticos (pato-ratón; pollito-gallina), o de animales salvajes (zorro-lobo), aunque a veces aparecen juntos un animal doméstico y uno salvaje (cabra-lobo; perro-lobo; caballo-zorro; gato-zorro; ganzo-zorro), un animal doméstico y un ave (perro-gorrión), un animal salvaje y un ave (oso-reyezuelo), etc. A veces, sin

> embargo, el personaje es único y puede ser un animal salvaje (zorro), un ave (gorrión; reyezuelo), o un pez (lenguado) [...].
>
> La relación que se establece entre los animales cuando los personajes son dos o más se basa en unos cuantos casos en la amistad. En estos relatos uno de ellos presta ayuda al otro para librarle de la muerte [...], llegando incluso a la venganza si no lo consigue [...].
>
> Otras veces se produce un enfrentamiento entre parejas de animales de características análogas. Cuando esto ocurre, si se opone una cualidad positiva a otra negativa es la primera la que puede resultar beneficiada [...], aunque no siempre sea así [...]. Y cuando un animal salvaje pretende burlar a otros más pequeños [...], siempre suele imponerse el más débil.
>
> El temor a la muerte, la ambición, el hambre, el descontento con el comportamiento del hombre o con sus propios camaradas suelen ser los principales factores que determinan la acción de los animales. La venganza, el valor de la amistad, el burlador o el aspecto positivo de la sagacidad y de la astucia son, por lo común, las consecuencias. (*Hermanos Grimm. Cuentos*, 59-60).

Según afirma Bruno Bettelheim, "en toda la 'literatura infantil' —con raras excepciones—no hay nada que enriquezca y satisfaga tanto, al niño y al adulto, como los cuentos populares de hadas" (*Psicoanálisis de los cuentos*…, 11), puesto que éstos "Hablan de los fuertes impulsos internos de un modo que el niño puede comprender inconscientemente, y [...] ofrecen ejemplos de soluciones, temporales y permanentes, a las dificultades apremiantes" (13). Lo anterior se debe a que, "A través de los siglos (si no milenios), al ser repetidos una y otra vez, los cuentos [de hadas] se han ido refinando y han llegado a transmitir, al mismo tiempo, sentidos evidentes y ocultos; han llegado a dirigirse simultáneamente a todos los niveles de la personalidad humana y a expresarse de un modo que alcanza la mente no educada del niño, así como la del adulto sofisticado".[85] (12)

En contraste con gran parte de lo que propone Bettelheim en *El psicoanálisis*, Zurdo apunta que el propio Jacob Grimm reconoce "que los *Kinder– und Hausmärchen* no están pensados como una obra para niños, sino como una investigación científica en el marco de la Filología" (*Hermanos Grimm. Cuentos*, 61). Por su parte, Bettelheim señala que "Los críticos literarios y los lingüistas examinan su significado [de los *Kinder– und Hausmärchen*] por otras razones. Por ejemplo, resulta interesante comprobar como algunos

[85] Esto debido a que, "Como en todas las grandes artes, el significado más profundo de este tipo de cuentos será distinto para cada persona, e incluso para la misma persona en diferentes momentos de su vida. Asimismo, el niño obtendrá un significado distinto de la misma historia según sus intereses y necesidades del momento (*Psicoanálisis de los cuentos*…, 21).

ven, en la escena en que la Caperucita Roja es devorada por el lobo, el tema de la noche tragando al día, de la luna eclipsando al sol, del invierno sustituyendo a las estaciones cálidas, del dios tragando a la víctima del sacrificio, etc" (*Psicoanálisis de los cuentos*…, 22).

2.2.2. La *reescritura*

Ya que el objetivo de este trabajo de investigación consiste en presentar la forma en que Volpi recupera la *reescritura* para generar el efecto de horror, pasaré ahora a definir el el concepto. De acuerdo con Anne Cayuela, "La *reescritura* designa toda operación que consiste en transformar un texto A para llegar a un texto B, cualquiera que sea la distancia en cuanto a la expresión, el contenido y la función, así como todas las prácticas de *seconde main*: copia, cita, alusión, plagio, parodia, pastiche, imitación, transposición, traducción, resumen, comentario, explicación, corrección" ("De escritores y reescritura…", 37).

Por su parte, Daniela Burksdof apunta que "se puede entender la reescritura como aquella obra que ha surgido a partir de otra, transformando un texto anterior (hipotexto) en uno nuevo (hipertexto), estando así, ambos textos, unidos por una relación de correspondencia (intertextualidad)" ("La reescritura como herramienta…", 97).

2.2.3. Intertextualidad

Existen varios términos colindantes a la *reescritura*, como es el caso de la *intertextualidad* que Genette define,

> de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro, Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* [...]; en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...], que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (*Palimpsestos. La literatura*…, 10).

Para comprender mejor la idea de la *alusión* y sus características, paso a definir un término bastante similar; uno más preciso a la hora de hablar de *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi: la *alegoría*.

2.2.4-. El imitador sin nombre

En el caso de *Oscuro bosque oscuro*, como se podrá comprobar después, el tipo de *reescritura* utilizado es la alusión, por ende, cuando hable de este recurso, me referiré a él como *reescritura alegórica* debido a que la alegoría, según Romina E. Rodríguez,

> es un modo de significación específico, una metáfora continua, el transporte de un sentido propio al sentido figurado. Las cosas en tanto significan alegóricamente están sobrenominadas, no hay una fidelidad unívoca entre el significado y el significante al modo simbólico, sino una multiplicidad de sentidos. No hay mediación de ninguna índole, las cosas surgen de su propia confrontación, es en ese límite donde surge lo Otro ("La significación alegórica…", 4);

o sea, el recurso que utiliza Volpi para intercalar seis cuentos de hadas dentro del relato del batallón 3030 de la policía de reserva en *Oscuro bosque oscuro*.

2.2.5. La feria de atracciones del *Crack*

El siguiente concepto, propio del "Manifiesto Crack", va de la mano, dada la ya mencionada intención universalizadora de Volpi, con la *reescritura alegórica* de los cuentos de hadas: el *cronotopo cero*. En la *Teoría y estética de la novela* de Bajtin se apunta que se le llama *cronotopo*[86]

> (lo que en traducción literal significa 'tiempo-espacio') a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...]. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo tangible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (237-238).

María Victoria Utrera Torremocha, con base en lo anterior, señala que los cronotopos son "centros estructurales de la narración, de ahí su gran importancia como categorías literarias temáticas y figurativas. A partir de ellos se organizan los principales acontecimientos" ("Diccionario español…", 1-2). Además, según indica Bajtin:

> En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros*. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente

[86] De acuerdo con Vitoria Utrera, "Mijaíl Bajtin introduce el cronotopo en la teoría de la literatura en un sentido más metafórico, a partir del concepto del cronotopo científico" ("Cronotopo", 2).

> por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen siempre esencialmente cronotópica (*Teoría y estética*…, 238).

Por tanto, consideraré el *cronotopo cero* con base en la definición que proporciona Ignacio Padilla en el "Manifiesto Crack": "el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno" (*Crack: instrucciones de uso*, 219), tal como operan los cuentos de hadas con el común "érase una vez" o, como lo utiliza Volpi, "había una vez", que hace referencia a un momento indeterminado en el pasado y el común escenario de un bosque innombrado, genérico.

El *cronotopo cero*, a su vez, se relaciona con otro término, que es la dislocación, el cual Liliana Lara propone "para hacer referencia a aspectos discursivos y culturales relativos a la obra de autores migrantes que no abordan directamente el tema de la inmigración" ("El espacio dislocado…", 1); entre sus tipos destacan la *dislocación cultural* y la *textual*.

Al respecto, Mariano Siskind señala al "cosmopolitismo como una dislocación afectiva de la distancia, o más bien, una forma afectiva de distanciarse y trastocar la distancia que desfonda y estría, pliega y agujerea el espacio de la literatura mundial, tomando imposible o ridícula cualquier idea más o menos sociológica de circulación global" ("Modernismo global y literatura…", 19-20). También apunta que "los mundos marcados por la dislocación abren nuevos horizontes interpretativos para conceptualizar la literatura mundial [...], no como intento disciplinario de los estudios literarios de afirmar un mundo más allá de las fronteras de la nación y la región, sino como discurso crítico y estético que busca dislocar el mundo, socavarlo, poner en duda su existencia o, mejor, su preexistencia" ("Modernismo global y literatura…", 17).

De lo anterior rescato y concluyo que la dislocación, otro término afín al *Crack*, se puede entender como el no hablar del lugar de origen (en el caso de Volpi, México, o incluso Latinoamérica) y no contar lo que a uno concierne de su entorno, sino lo que le importa, pero también a la modificación en el sentido de un relato, como mostraré adelante con respecto a los cuentos infantiles de los hermanos Grimm *reescritos* en *Oscuro bosque oscuro*.

2.2.6. ¿Horror o terror?

Los últimos conceptos a definir antes de comenzar este análisis son el *horror* y el *terror* en favor de una posible categorización de *Oscuro bosque oscuro*, conceptos entre los cuales, no obstante, parecen o suelen ser considerados como sinónimos, existen diversos elementos que los identifican y diferencian:

> Bottig sostiene que lo terrorífico procede de la energía emocional liberada que estimula un elevado sentido del Yo y un movimiento de trascendencia. Por otro lado, el horror provoca unas emociones diferentes, al describir un abanico de estados y objetos subjetivos diferentes de los producidos por el terror. El horror induce un estado de parálisis o estremecimiento, la pérdida de las facultades de uno mismo, particularmente la conciencia y el discurso, o la impotencia física y la confusión mental ("El horror en la literatura", 36-37).

En resumen, apunta Darío González: "el terror se relaciona con el miedo a amenazas próximas, e incluso sorteables, mientras que el horror nos desorienta" ("El horror en la literatura", 37). De igual forma[7] concluye que "Es posible escapar de algo que puede ser precisado [...], pero no de lo que desconocemos, ya que no podemos sortearlo ni comprenderlo. De ahí que el terror figure en el lado de lo tangible y el horror en el de lo intangible" (39).

Entonces, ¿las *reescrituras alegóricas* de los cuentos de hadas de los hermanos Grimm en *Oscuro bosque oscuro* generan horror o terror y de qué manera?

Capítulo 3

3.1. Horror y *Crack* en las *reescrituras* de los cuentos de hadas en *Oscuro bosque oscuro*

Para dar comienzo al análisis de este libro de Jorge Volpi partiré entonces desde la portada misma. En las ediciones de Almadía, Salto de Página y Ediciones B, uno como lector puede encontrarse con que dentro de un círculo blanco hay un símbolo bastante reconocible, el cual, sin la necesidad de leer cualquiera de las diferentes contraportadas de esta novela, orienta nuestra percepción acerca de lo contenido en *Oscuro bosque oscuro*, o por lo menos acerca de la ubicación temporal y espacial de lo allí narrado: una esvástica.[87] Acontecimientos del siglo pasado, la Segunda Guerra Mundial y la ideología nazi, se convierten entonces en el cronotopo de esta historia. Acto seguido, esto ya sólo en las ediciones española y mexicana, el lector se encuentra con la figura de un cuervo, que lo remite a todo su simbolismo. Eventualmente, al girar el libro,[88] se descubre la oscura silueta de un bosque entre intensos tonos de rojo o azul.

En este texto de Volpi, no sólo la esvástica, cuyos otros significados han sido empañados por el nazismo, lleva al lector a ambientar lo narrado a lo largo de sus páginas en Alemania y durante la Segunda Guerra Mundial, sino también lo contenido en las contraportadas de sus diferentes ediciones, como ya he mostrado en el último apartado del capítulo uno que está centrado en *Oscuro bosque oscuro*. Me enfocaré ahora en la

---

[87] El símbolo de la esvástica no siempre ha significado ni referido aquella connotación arraigada desde el siglo pasado, misma que direcciona la lectura debido a que la esvástica aparece en tres portadas de las cuatro ediciones de *Oscuro bosque oscuro*. Se trata de un símbolo muy antiguo cuyo significado ha sido modificado y adaptado a otros fines con el paso del tiempo. Al respecto, Eduardo Cirlot señala que "el hecho de que haya siete esvásticas [en un casco romano] podría no tener ningún contexto religioso ni simbólico y ser una mera repetición —a una cifra que siempre tuvo un valor casi mágico— del signo que se supuso de 'buen augurio'" ("La esvástica…", 33), además de que "En Troya se han encontrado esvásticas en abundancia, grabadas o trazadas ligeramente en diversos objetos, desde las pesas de telar a los ídolos de la fecundidad. Esto parece aclarar que se les atribuía un valor acaso 'complementario' de lo femenino más que una mera aptitud para aportar buena suerte" ("La esvástica…", 36). De la citas anteriores recupero el dato acerca de que anteriormente la esvástica era considerada un símbolo de buena fortuna, así como que es un símbolo poseedor de otros significados por demás ajenos al genocidio judío y la ideología nacionalista pregonada por Hitler.

[88] En el caso de las editoriales Ediciones B y Penguin Random House, no hay necesidad de mirar la contraportada.

contraportada de la edición de Almadía debido a que es donde se publica primero y donde se puede apreciar mejor la influencia del paratexto de esta media distancia para ubicar temporal y espacialmente su contenido, con lo que se niega la intención de universalidad de Volpi: "En 1945 quinientos civiles que se dedicaban a actividades pacíficas –ancianos, panaderos, sastres, artesanos– fueron reclutados para formar el batallón 303 de la policía de reserva, al cual se asignó arrancar de raíz el más antiguo problema de la nación aria. Mientras eran obligados a perseguir y exterminar a sus propios vecinos judíos, algunos de los reclutas visitaron un bosque siniestro" (*Oscuro bosque oscuro*). Bastante se puede decir y también cuestionar al respecto hasta aquí; iré por partes.

A propósito de lo que se percibe en la contraportada de la editorial mexicana, la forma en que está escrito (en pasado imperfecto y no en presente histórico), la precisión de la fecha (1945) y la identificación del objetivo encomendado al batallón 303 de la policía de reserva (judíos) hacen pensar al lector que lo narrado en *Oscuro bosque oscuro* es un suceso histórico, algo realmente acontecido, por lo que debe tratarse de una novela histórica. Es cierto que este relato contiene referencias a elementos históricos —que señalaré y trataré más adelante—, aunque también el hecho de que se trata de una historia de ficción contenida en una media distancia (término que me parece más acorde a sus características). Es curioso que en este texto persuasivo se señale al año de 1945 como parte del cronotopo de este libro, puesto que a lo largo de sus páginas el lector en ningún momento encuentra dicha información contenida de forma textual, ni siquiera se da la mención de algún suceso histórico concreto que corrobore dicha información, si a caso alusiones indirectas, como la matanza de personas en un bosque por parte de soldados, el 101 Batallón de Reserva de la Policía o la fragmentaria escena del sensible y comprensivo capitán que debe compartir con su batallón las terribles órdenes a seguir. Por otro lado, sorprende la identificación del pueblo judío con las víctimas de este relato porque, de nuevo, textualmente esto nunca se menciona en *Oscuro bosque oscuro*; aquí es donde vuelven al asunto tres de las cuatro ediciones de esta media distancia a causa de la imagen de la esvástica que remite al conflicto bélico: el paratexto que Genette trata en *Umbrales* es lo que proporciona al lector un primer camino de lectura. Es lamentable que hasta cierto punto éste sea errado, pues no concuerda con la intención de Jorge Volpi:

> Quise escribir esta novela para reflexionar sobre los genocidios y reflexionar por qué las personas comunes, las que son como cualquiera de nosotros, en ciertos momentos se han convertido en verdugos de sus semejantes, de sus vecinos. Esto pasó, desde luego, en la Alemania nazi, pero también en Ruanda, en la antigua Yugoslavia, en Camboya y en muchos otros lugares ("En voz de Jorge Volpi", 00:43–01:12)

Sin olvidar que "la idea original, la que da, digamos, sustento a *Oscuro bosque oscuro*, cuando estaba escribiendo *En busca de Klingsor*; quería incluirlo en esta novela pero al final me pareció un episodio muy perturbador. No quedó incluido en *En busca de Klingsor* y once años después me siguió rondando y decidí escribirlo pero de otra manera, de una manera alegórica, de una manera ya no como novela histórica" ("Oscuro bosque oscuro", 01:44–02:06). De hecho, así como se intuye el posible cronotopo de este libro, sucede lo mismo con la identificación de los cuentos infantiles, y sus personajes, que posee en su interior, como se verá más adelante.

Regreso entonces a los tres elementos históricos contenidos en *Oscuro bosque oscuro*: la matanza de personas de un pueblo polaco en un bosque, el antecedente del batallón 303 de la policía de reserva conformado por quinientos soldados y el personaje del capitán y su singular forma de actuar ante sus subordinados. Vosej, al igual que Krápol, Trotigg, Vólzar y Drancol, es un nombre inventado, falso, que, no obstante, podría ocultar algo de verdadero detrás: la pequeña ciudad polaca de Tarnow, cuyos habitantes fueron conducidos por soldados nazis a un bosque y fusilados como en el capítulo "Primera tarea" de la historia de Volpi: "Los habitantes de Tarnow fueron arriados a unos 10 kilómetros de su pueblo, al sereno bosque de Buczyna, en Zbylitowska Gora. **Allí, entre los árboles inmensos con varios siglos de antigüedad, se produjo la masacre**. Los fusilamientos se daban con sádica y pertinaz constancia" ("El bosque que esconde…"). Jorge Volpi es más explícito al narrar estos asesinatos, pero recupera los adjetivos utilizados por Matías Bauso en la cita anterior. El sadismo en la forma en que Jon Guridien comienza la masacre:

> Una moneda decide que Jon Guridien inicie la drástica tarea
> y Jon Guridien toma a uno de los insectos por el cuello,
> el sudor del insecto impregna su mano,
> Jon Guridien lo arroja al suelo y le ordena ponerse de rodillas.
>
> Es un lienzo la blanca espalda del insecto.

> Jon Guridien coloca su bayoneta en el lugar señalado por el médico, justo entre el omóplato y las costillas, y dispara (*Oscuro bosque oscuro*, 81);[89]

y la pertinaz constancia en las órdenes del Sargento Amat: "A Luk Embler corresponde continuar la drástica tarea, / el sargento Amat lo urge a proseguir, / nadie debe detenerse, nadie ha de meditar en lo que hace" (81); y en los sucesos que apunta el narrador:

> Los insectos son exterminados
> uno tras otro, uno tras otro,
> en mitad del oscuro bosque oscuro
> [...]
> La tarea se lleva a cabo, sin descansos, desde las 15:00 hasta las 21:30 horas,
> un insecto tras otro, uno tras otro,
> hasta acumular dos mil ochocientos doce.
>
> Dos mil ochocientos doce insectos en poco más de seis horas (83-85).

Este dato acerca del número de fusilamientos se aproxima si sólo se considera a los polacos, pero no concuerda con la cifra total que proporciona Bauso; no obstante, al tratarse de sucesos únicamente aludidos, ya que *Oscuro bosque oscuro* no es una novela histórica, funciona: "Alrededor de **10 mil personas de Tarnow fueron masacradas**: más de 6.000 judíos y unos 2.000 polacos católicos. En junio de 1942 se produjo el pico de alienación y barbarie" ("El bosque que esconde…").

Con base en lo mencionado hasta ahora acerca de lo acontecido en Tarnow, se podría pensar que lo narrado en *Oscuro bosque oscuro* se ambienta en esta ciudad polaca durante el año de 1942, pero al no haber datos precisos en la media distancia de Volpi, esta cuestión permanece abierta a otras posibles opciones. Una de ellas es lo sucedido en la localidad polaca de Jósefów que menciona Andrés Cruz ("El 101 Batallón…"), donde participa un batallón conformado por cinco centenas de hombres y cuya denominación concuerda con los "quinientos efectivos en el batallón 303 de la policía de reserva" (24).

Una alusión más, que no la última, es el cuestionable comportamiento del mayor Wilhelm Trapp, quien en el relato del mexicano es un personaje sin nombre que ostenta el rango de capitán. Andrés Cruz Carrasco comienza su artículo de la siguiente manera:

> El 13 de julio de 1942, el 101 Batallón de Reserva de la Policía alemana fue conducido hasta la localidad polaca de Józefów. Allí, estos 500 hombres recibieron

[89] A partir de este punto, señalaré las citas de *Oscuro bosque oscuro* únicamente con el número de página.

> instrucciones del mayor Wilhelm Trapp. Su tarea sería difícil, pero debían pensar en las mujeres y niños que estaban muriendo en Alemania por las bombas aliadas. Había que eliminar a más de 2000 judíos ("El 101 Batallón…").

Nuevamente, se presenta el dato de las 2000 ejecuciones, más cercano al contenido en *Oscuro bosque oscuro*, aunque en compañía de otros datos que ya he resaltado. Falta lo correspondiente al actuar del mayor Trapp: "Lo especial radica en que a los policías se les permitió optar. **Si no se sentían capaces de cumplir con la misión, estaban autorizados para abstenerse**" ("El 101 Batallón…"); punto que se puede rastrear en el texto de Volpi:

> Si alguno de ustedes no, si alguno de ustedes no quiere,
> exclamará el capitán,
> si alguno de ustedes no se atreve, si alguno,
> exclamará,
> si alguno de ustedes no puede o no quiere o no se siente capaz,
> añadirá el capitán,
> si alguno.
> [...]
> Puedo entenderlos, es más, los entiendo,
> continuará el capitán,
> quién querría quién, una misión tan atroz, quién,
> pero yo soy su capitán y no tengo salida,
> insistirá el capitán,
> no la tengo, cumplo órdenes, es mi deber,
> continuará el capitán y reprimirá un sollozo,
> yo no puedo elegir, yo no,
> en cambio ustedes, caballeros.
> [...]
> Ustedes pueden elegir, caballeros,
> les dirá el capitán con la garganta adolorida,
> tienen opción, tienen el derecho,
> insistirá el capitán,
> les doy mi palabra, palabra de hombre y policía, les dirá,
> no habrá consecuencias para ustedes, no teman,
> les dirá el capitán con un suspiro,
> no importa lo que decidan, caballeros, les dirá,
> yo habré de protegerlos (41-48).

La protección que asegura el capitán igualmente es un hecho histórico perpetrado por Wilhelm Trapp, como también lo es el sufrimiento experimentado porque "sus hombres" tuvieron que asesinar niños y mujeres: "Muchos de los subordinados no pudieron culminar con el macabro encargo y Trapp lloraba encerrado en el aula de la escuela del pueblo" ("El

101 Batallón…"). En cuanto a la alternativa que les propuso a sus subordinados, sólo unos pocos aceptaron: según la información que proporciona Andrés Cruz, "De estos sujetos, que habían sido reclutados en Hamburgo, que eran padres de familia de edad media, sólo 12 aceptaron la oferta. El resto participó en la carnicería que se extendió por alrededor de 15 horas" ("El 101 Batallón…"); mientras que en *Oscuro bosque oscuro* son 13, quizás por la connotación negativa que acarrea dicho número: "trece hombres de entre los quinientos que componen el batallón 303 de la policía de reserva" (61); entre éstos no se encuentra Erno Satrin, soldado que fue capturado y ejecutado junto al capitán, así como en el suceso histórico le sucedió a Wilhelm Trapp: "Al término de la guerra, Trapp fue extraditado a Polonia, siendo juzgado y ejecutado. De los policías, sólo 14 fueron procesados y ninguno cumplió una pena de más de 4 años de presidio" (""El 101 Batallón…").

Otros dos sucesos reales que se presentan como alegorías en *Oscuro bosque oscuro* son el hecho de que algunos soldados fusilaron en el bosque a un número menor de los enemigos gracias a diversas tácticas para evadir dicha labor[90] y el acontecimiento de que sus tareas futuras, al menos por un tiempo, ya no fueron de fusilamiento: "la mayor parte de las operaciones futuras del Batallón de Reserva Policial 101 implicaron [*sic*] el desalojo y la deportación, pero no el completo ajusticiamiento en el acto" (*Aquellos hombres grises*, 156), como se puede apreciar en el capítulo "Segunda tarea" del libro de Volpi:

> Esta vez sólo tendremos que escoltarlos,
> les informa el capitán con un rictus uniforme,
> nuestra obligación es reunirlos en la estación y cerciorarnos de que suban a los trenes,
> eso es todo, caballeros, murmura,
> eso es todo (110).

Lo que se puede notar por ahora es que el único aspecto en común que conservan ambos hechos históricos (si es que Tarnow y Jósefów no son en realidad el mismo lugar, pero con diferente nombre) es que ambas localidades son polacas y que, contrario al texto de Volpi,

---

[90] "Si sólo fueron unos 12 policías los que dieron un paso al frente para librarse de la inminente matanza, fueron muchos más los que intentaron eludir los fusilamientos mediante métodos menos evidentes o que pidieron que los relevaran de los pelotones de fusilamiento una vez hubieron empezado" (*Aquellos hombres grises*, 150); por su parte, en *Oscuro bosque oscuro*: "Luk Embler escapa cuanto puede, / da vueltas por el bosque, disimula y se hace tonto, / pero aún así extermina a seis insectos" (85); "yo disparé también, yo también aunque no quería, / me escabullí dos o tres veces, me oculté en la espesura y pretexté náuseas para escapar a la inercia y a los gritos, / pero al final volví a disparar, / cuántas veces, ni siquiera sé cuántas veces" (101), y "En promedio, cada hombre del batallón 303 de la policía de reserva dispara ocho veces" (85).

los soldados son gente joven; sin olvidar que, así como he mostrado hasta ahora, *Oscuro bosque oscuro* es un cúmulo de alusiones identificables, pero sin datos precisos que permitan identificar literaria o históricamente ninguno de sus elementos constituyentes. Posteriormente ahondaré en este punto, por ahora retomo los elementos presentes en las portadas de *Oscuro bosque oscuro*.

Ahora que he tratado acerca del símbolo de la esvástica y su carga simbólica, paso a hablar de otro, que es el del cuervo, un elemento común en esta narración de Volpi, no ya sólo en las portadas, sino también en el interior del relato.[91] En el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier nos encontramos con que "El color de este pájaro, su grito lúgubre, también el hecho de que se alimente de animales muertos, hacen de él para nosotros un pájaro de mal agüero" (390), así como también que "Los likuba y los likuala del Congo lo consideran como un pájaro que previene a los hombres de los peligros que los amenazan" (391); ambos simbolismos encajan con la historia militar contada en *Oscuro bosque oscuro*, del mismo modo que en los fragmentos alusivos al cuento infantil "Hansel y Gretel"; dichas aves se presentan en ambos casos antes de que acontezcan muertes:

> cuando los primeros rayos del sol atravesaron la espesura, un centenar de cuervos
> alzó el vuelo,
> y los negrísimos cuervos se abalanzaron sobre las migajas,
> uno tras otro, uno tras otro,
> los negros cuervos se abalanzaron sobre ellas y las devoraron en un santiamén,
> en un santiamén las devoraron,
> ay, hermano, qué será de nosotros qué, lloró la hermana,
> ahora jamás escaparían del oscuro bosque oscuro (23).

A modo de complemento, quiero recuperar otro simbolismo de este pájaro del *Diccionario de los símbolos* de Chevalier: "En los sueños, el cuervo es más bien de mal agüero, símbolo negativo ligado al temor de la desgracia" (391); lo apuntado en la última cita se encuentra presente desde el capítulo "Pesadillas", aunque únicamente en el caso de Erno Satrin: de los tres ancianos soldados en que se centra este relato, sólo en el sueño de Satrin se puede localizar la figura del cuervo, cuyo presagio de desgracia se cumple cuando vuelve a la vieja fábrica de muñecas de su padre, que ahora es de municiones:

Erno Satrin dirigió la fábrica hasta que fue clausurada tras la derrota,

---

[91] De hecho, en la portada de *La paz de los sepulcros* que publica Penguin Random igualmente se puede apreciar la silueta de un cuervo.

> se encerró en la antigua casa familiar a cal y canto,
> recorría sus pasillos en silencio, cabizbajo,
> hasta que llegó otra orden de captura desde los antiguos territorios ocupados,
> la captura de Erno Satrin,
> criminal de guerra,
> cómplice del capitán del batallón 303 de la policía de reserva
> que ordenó el cruel ajusticiamiento de quince partisanos (145).

El bosque es el último simbolismo presente en las portadas de las cuatro ediciones de este texto y remite al lector a pensar en los cuentos de hadas por ser el escenario más común de dichos relatos. Más adelante, cuando vuelva al asunto de los cuentos de hadas, ahondaré en este punto.

Dejo entonces el exterior del libro para centrarme en su interior. Para ello, parto de una propuesta para el concepto de la "dislocación" que acoge el *Crack*: "ese ser partícipe de un campo cultural, de una identidad, de una nacionalidad y al mismo tiempo no serlo, es una de las características fundamentales de la literatura dislocada" ("El espacio dislocado", 7). Esta es una característica de algunas obras de los miembros del *Crack*, que no todas; de hecho, quizás Volpi es quien más textos ambientados en México o relativos a la sociedad mexicana tiene, de la mano con Pedro Ángel Palou. No obstante, puesto que este análisis es sobre *Oscuro bosque oscuro*, una de las obras volpianas cuya diégesis poco o nada tiene que ver con su país de origen, hablaré entonces sobre la dislocación de la novela y la hibridación de diversas categorías discursivas en ella.

Con respecto al estilo de Volpi, por ahora en cuanto a esta novela, quiero mencionar que en *Oscuro bosque oscuro* "se conjugan géneros como el diario, el cuento, la misiva, entre otros" ("Adentrarse al…", 31). La propaganda deshumanizadora, igualmente, puede ser considerada como uno más de sus géneros.

Otro recurso presente en algunos textos del *Crack* y anticipado desde su mismo "Manifiesto", es el de la escatología; en esta novela, orientado hacia su sentido de emanaciones corporales. Se pueden identificar diversos ejemplos en *Oscuro bosque oscuro*, desde simple sudor hasta sangre, pero el más crudo y reprobable es presentado por Jon Guridien en el capítulo "Última tarea":

> Jon Guridien se masturba una y otra vez en la letrina,
> la gélida luna lo enardece,
> se masturba y piensa en las blancas pieles de los niños,

> se masturba y piensa en sus tetillas diminutas y crispadas,
> se masturba y piensa en sus vergas inofensivas y sus ojos de sabuesos,
> se masturba y piensa en sus labios amoratados y sus espaldas rasguñadas,
> se masturba y piensa en sus heridas (139).

Una imagen terrible si uno imagina las condiciones en que se ha de encontrar la letrina mientras Guridien se masturba y piensa en los niños, en su vulnerabilidad y en la violencia ejercida sobre sus cuerpos.

Ahora bien, en cuanto a contenido se refiere, y de acuerdo con la forma en que está escrito *Oscuro bosque oscuro*, esta es la primera novela de Volpi escrita completamente en tono lírico. Su antecesora, *El jardín devastado*, ya poseía algunas características de la lírica, pero también se ocupa la prosa; lo mismo que su predecesora, hablando de la "Trilogía Lírica", *Las elegidas*. En el 2020, se publica *Las agujas dementes*, relato híbrido, como lo ha sido toda la obra de Volpi a favor de la experimentación formal, en que lo lírico se encuentra presente en forma de poemas, no ya sólo en el estilo de la escritura.[92]

Referente al tono lírico en *Oscuro bosque oscuro*, se puede encontrar una gran cantidad de figuras retóricas, donde las de repetición destacan por su constancia y diversidad. Al analizar este libro bajo este enfoque me he encontrado con diversos ejemplos de al menos ocho figuras retóricas de repetición, como son la anadiplosis ["y su esposa le dijo escucha, / escucha lo que haremos, le dijo" (10)], la aliteración ["los ojos otra vez acuosos" (31)], la anáfora ["muñecas de ojos verdes encendidos, de rojo cabello natural, / muñecas cuyo plástico opacaba a la porcelana, / muñecas que sus hijas adoraban y que toda niña pedía de cumpleaños" (14)], la epanadiplosis ["dónde está Tesa, dónde," (138)], la epífora ["cómo habrían de poder, cómo." (24)], la concatenación ["y la guerra tan lejos y tan lejos tú, palomita." (40)], el paralelismo ["Si un insecto te habla, aplástalo, / si un insecto te mira, aplástalo, / si un insecto te sonríe, aplástalo." (45)] y el polisíndeton ["escribes estas líneas aunque te aterra imaginar que alguien las lea, / que alguien te denuncie, / que alguien se entere de lo ocurrido en Vosej" (99)].

Estas repeticiones se encuentran a lo largo de todo el texto, aunque son bastante comunes en los discursos propagandísticos de los capítulos "Reclutamiento" y

[92] También se pueden encontrar algunos poemas (del personaje de Oksana) en *No será la Tierra*.

"Entrenamiento", y su función es incitar al nacionalismo y a la deshumanización del enemigo por parte de los ancianos:

> Un buen día el puerto amanece tapizado con carteles,
> torso gallardo en uniforme marino,
> quepí alzado,
> rictus sereno sobre fondo rojinegro,
> en primer plano la insignia nacional
> y esas letras ominosas que te convocan,
> hoy más que nunca la patria te necesita,
> únete a la policía del orden.
> [...]
> Ayuda a exterminar a los insectos,
> únete a la policía del orden.
> [...]
> Matar a un insecto no es matar
> [...]
> Si un insecto te habla, aplástalo,
> si un insecto te mira, aplástalo,
> si un insecto te sonríe, aplástalo" (14-45).

La propaganda es despiadada y tiene el propósito de hacer creer a quien la lee que asesinar al enemigo no es acabar con la vida de alguien, sino hacerle un favor a la patria, a los demás: "son insectos, nos dijeron, son insectos y han de ser exterminados, / por su culpa bombardean nuestras ciudades, por su culpa nuestros jóvenes mueren en el frente, / eso nos dijeron, lo repitieron día y noche, a todas horas, en la radio y en la prensa, en los corrillos y en los púlpitos" (99-100). Respecto a este asunto, Jorge Volpi expresa que quería "explotar un ritmo narrativo distinto, casi obsesivo' que deviene en 'una metáfora de cómo actúan en general los gobiernos, pero mucho más los gobiernos totalitarios, repitiendo una y otra vez el mismo mensaje, las mismas fórmulas que contribuyen enormemente a una obsesión" ("La *trilogía*…", 128). Y aunque estos procesos de deshumanización y animalización se aplica para todos los integrantes del bando enemigo, en el capítulo "Caza" se centra únicamente en los infantes, los cuales son degradados paulatinamente, primero de humanos comunes a individuos problemas:

> Había una vez,
> en medio del oscuro bosque oscuro,
> una tribu de niños extraviados,
> niños rubios y morenos y albinos y pelirrojos,
> niños provenientes de las comarcas aledañas,

> niños valientes de ojos acerados y niñas pusilánimes de largas mejillas con colorete,
> niñas pulcras y atildadas y niños turbulentos y salvajes,
> niños con enormes gafas tambaleantes y niños con cuerpos de pequeños atletas,
> niñas soñadoras y niñas desprovistas de futuro,
> niños ingeniosos constructores y niñas cocineras minuciosas,
> niños diestros para cazar salamandras y niñas educadas para inclinar la cabeza ante sus mayores,
> niñas genio y niños problema,
> niños que lloraban por sus lejanos osos de peluche y niños que construían castillos con ramitas,
> niñas impertinentes y fugaces y niñas propietarias de mil historias (127-128);

y luego de potenciales personajes de cuentos de hadas a insectos, miembros de una plaga:

> niños taciturnos y niñas parlanchinas,
> niños duendes y niñas doncellas,
> niños caballeros y niñas hadas,
> niños perdidos en el oscuro bosque oscuro,
> niños fugitivos,
> niños ladrones,
> niños amenazas,
> niños delincuentes,
> niños plaga,
> niños que habrán de ser exterminados (128).

En la primera de estas últimas dos citas se enlistan características comunes y posibles comportamientos para estos niños que representan a todo ese sector de la sociedad; y, en la segunda, aquellas que parecen ser las únicas alternativas en su futuro antes de ser considerados una amenaza y blancos de exterminio por ser considerados insectos, es decir, menos que animales. La animalización es aplicada hasta sus últimas posibilidades, y los enemigos son considerados ya no como perros o gatos, animales relativos a los humanos, sino como algo que, al ser una plaga, no merece siquiera vivir debido a la cualidad parasitaria y desagradable de algunos insectos.

Para recuperar el asunto de la alusión a algunos cuentos de hadas, remito ahora al concepto de la *intertitulariedad* para comentar que esta *reescritura* se da, no solamente en el cuerpo del texto, sino desde el título mismo: *Oscuro bosque oscuro*. Acerca de la *intertitularidad*, Kurt Spang declara que "el título no solamente remite a su propio co-texto, sino que en determinados casos puede remitir también a otros títulos y otros co-textos desempeñando así una función doble, dado que evoca dos textos a la vez" ("Aproximación

semiótica…", 540). En este caso, muchos de los cuentos de hadas de los hermanos Grimm están ambientados en un bosque, sea éste encantado, prohibido o común, y es una característica que se les atribuye casi por defecto. Por su parte, el adjetivo *oscuro* indica la categoría discursiva a la que pertenece el texto: en este caso, según se le adelanta al lector desde el subtítulo de esta media distancia de Jorge Volpi: "Una historia de terror". Además, respecto al título, la repetición del adjetivo *oscuro* advierte acerca de su ya señalado carácter lírico.

Un punto importante que quiero señalar desde ahora es el hecho de que estos cuentos de hadas de los hermanos Grimm, aunque un lector que los conoce puede intuir con facilidad de cuál se trata, en *Oscuro bosque oscuro* nunca son nombrados o referidos a través de los nombres de sus personajes, sino sólo insinuados mediante el contexto, la historia o algunas características específicas de los protagonistas, como sus cargos sociales, sus roles en la familia o algún detalle físico relevante; debido a esto se puede imaginar y tratar de identificar al personaje o la historia referida, mas ya no nombrarlo con seguridad. Además, las historias se encuentran resumidas, y sus finales, modificados —a excepción de "El flautista de Hamelín". Sin olvidar que desde el primer capítulo, "Reclutamiento", se deja constancia de la intención del *Crack* respecto al cronotopo cero: "Había una vez, / cerca de un oscuro bosque oscuro" (9), de esta cita quiero señalar el uso del artículo indeterminado masculino para enfatizar lo universal de lo narrado y, valga la redundancia, en la indeterminación de su localización espacial y temporal, detalle que se da a lo largo de toda la narración, no sólo para los cuentos de hadas. Aclarado lo anterior, me centraré entonces en la nueva versión de Hansel y Gretel, que originalmente es un cuento de costumbres, puesto que cuenta con el ciclo de los "niños en peligro" que apunta Teresa Zurdo (*Hermanos Grimm. Cuentos*, 57).

3.2. El sabor de unos hermanos abandonados

Analizaré este primer cuento de hadas *reescrito* en la media distancia de Volpi de la siguiente manera: en primera instancia, resumiré el texto de los hermanos Grimm recuperando los puntos contrastables más importantes; en segunda, resaltaré algunos elementos de la versión del escritor mexicano para hacer el contraste y hablar así del nuevo sentido que toman estos relatos —ya no como relatos infantiles sino de horror—; en tercera

y última, hablaré de los efectos que causa en el lector el tono lírico de la narración cuando lo crea necesario. Para el análisis, usaré la versión de *Oscuro bosque oscuro* de la editorial Salto de Página debido a que es la más corregida, aunque no la última y me referiré al trabajo de Volpi como *reescrituras alegóricas* porque, aunque los cuentos de los hermanos Grimm, valga la redundancia, son reescritos por el autor mexicano al modificar las historias, éstos nunca son mencionados por su nombre o el de sus personajes, sino únicamente aludidos por medio de elementos identificables para el lector.

El cuento original de los hermanos Grimm cuenta la historia de dos hermanos que son conducidos al bosque por sus padres para ser abandonados a su suerte a causa de una escasez de alimentos y en respuesta a la propuesta de la madrastra (y aunque esta opción le causa pesar al padre, acepta debido a la insistencia de su pareja). Una vez en el bosque, los adultos encienden una fogata para los niños y los dejan a que duerman mientras ellos se van por leña bajo la falsa promesa de volver. Al saberse abandonados, los niños consiguen regresar a casa en una primera instancia gracias a que Hansel —ambos hermanos escuchan la conversación nocturna de los padres— deja como rastro unas piedras blancas que brillan con la luz de la luna, pero al día siguiente sus padres vuelven a llevarlos y dejarlos en el bosque. En esta segunda ocasión, Hansel se ve imposibilitado de recoger piedras como la primera vez debido a que la madrastra cierra la puerta principal, por lo que el camino a casa lo marca con migajas del último trozo de pan que sus padres les dan a los hermanos, el cual termina convertido en alimento para los cuervos. Ya sin oportunidad de volver, los hermanos se pierden y vagan por el bosque hasta que, días después y gracias a la guía de un pájaro blanco, encuentran la casa hecha de pan y pasteles de la bruja, quien les ofrece comida con el propósito oculto de comérselos apenas engorden. Los niños son retenidos en lugares separados, por lo que, llegado el día del festín, la bruja intenta engañar a Gretel para que entre en su horno, pero la niña es astuta y finge no entender la indicación. Entonces la bruja, al querer enseñarle cómo entrar en el horno, es empujada por Gretel al interior y muere calcinada. Finalmente los niños encuentran el tesoro de la bruja y regresan a casa para reencontrarse con su padre y con la noticia de la muerte de la madrastra malvada (“Hansel y Gretel”).

Por su parte, la *reescritura alegórica* de Volpi conserva ciertos elementos que permiten asociarlo a "Hansel y Gretel", como el contexto del cuento original con respecto a la escasez de alimentos y el cargo social de los adultos (leñador y esposa) y el familiar de los niños (hermanos e hijos), mas ya no así sus nombres: aunque los adultos siguen sin tenerlos, ahora tampoco los niños poseen denominación —ni siquiera edad—, como si estos nuevos Hansel y Gretel fuesen cualquier par de hermanos pequeños de diferente sexo y ya no los mismos Hansel y Gretel del cuento original: copias, imitaciones u otras versiones de los auténticos. O lo que son: una *reescritura* de éstos.

Aunado a lo anterior, desde el momento en que Jorge Volpi recupera o modifica al personaje de la madrastra e introduce a la madre en su lugar, se genera un sentimiento de horror en el lector al ser la figura materna quien busca deshacerse de su cría si se considera que rompe con el paradigma de la madre amorosa; y no ya sólo eso, sino que busca hacerlo a través de la ingenuidad de los infantes al utilizar la excusa de ir "por leña o lo que sea". Asimismo, el acto de que ahora ni siquiera el padre experimenta remordimiento o dudas al aceptar dejar solos a sus hijos en el peligroso bosque causa la sensación de que está dispuesto a sacrificarlos con tal de salvarse a sí mismo y a su esposa, por lo que la conservación del verbo "librarse" para hablar del abandono de los hijos en el bosque hace pensar en que éstos se han convertido en una carga para sus padres, algo desechable, y que ya no son seres humanos con valor alguno: infantes deshumanizados. Acerca del plan de la madre, en la versión de Volpi sólo el hermano conoce la intención de sus padres de abandonarlos —no se menciona que la hermana escuche la conversación entre los adultos—, por lo que recolecta "luminosos guijarros" para marcar el camino de vuelta a casa (que ya no guijarros blancos). Otra diferencia es que en *Oscuro bosque oscuro* nunca se narra el camino de la familia hacia el bosque ni la disposición del camino de vuelta a casa debido a que los verbos se conjugan en pospretérito, como simples posibilidades sujetas a condiciones: "luminosos guijarros que el pequeño dejaría caer [...], / guijarros que a la luz de la luna señalarían el camino de vuelta a casa [...], / guijarros como espejos que rescatarían a los hermanos de la fría oscuridad del bosque oscuro" (17). También se puede leer que "los hermanos lograron escapar del oscuro bosque oscuro y regresaron a casa, sanos y salvos, / regresaron y su madre los miró y enfureció, / les dijo [...] / mañana iremos

por más leña, / mañana muy temprano al oscuro bosque oscuro" (20); resalto entonces la molestia de la madre ante la salvación de sus hijos ya que, en otras circunstancias, cabría esperar una reacción opuesta. A su vez, Volpi omite la estancia de los niños a solas en el bosque y el tiempo que tienen que esperar hasta que sale el sol y consiguen seguir el camino de guijarros dejado por Hansel, lo cual podría apuntar a una intención de sintetizar.

Otra desemejanza en este caso son los cuervos, puesto que en el cuento infantil original se trata de un pájaro indefinido, las aves indirectamente responsables del extravío de los niños en el bosque debido a que se comen las migajas dejadas a modo de guía: "y los negrísimos cuervos se abalanzaron sobre las migajas / uno tras otro, uno tras otro, / los negros cuervos se abalanzaron sobre ellas y las devoraron en un santiamén" (23). Lo anterior sucede porque el niño en esta ocasión no puede encontrar guijarros luminosos —en la versión de los Grimm, esto se debe a que la madrastra cierra la puerta por la noche y no le permite recogerlos—: la culpa que siente el hermano en esta ocasión aumenta al tratarse de un error propio por el que no cuenta con qué formar un buen rastro para seguir y volver a casa, y ya no al acto de un tercero, aunque igualmente podría tratarse de una omisión por parte de Volpi, mas no así de la historia. Con el deficiente camino de pan, el hermano proporciona una vana esperanza a su hermana: "al salir no encontré guijarros luminosos, guijarros como espejos, no, pero fui desmigajando la mitad de mi hogaza, le dijo, / no te preocupes, hermana, / dejé caer las migas por el camino, / [...] nos bastará con seguirlas para volver a casa" (22); sin embargo, esta posibilidad de esperanza se anula por completo cuando amanece y los cuervos se abalanzan sobre el pan: "ay, hermano, qué será de nosotros qué, lloró la hermana, / ahora jamás escaparían del oscuro bosque oscuro" (23)[93]. Aquí la esperanza de los niños de volver a casa se desvanece al salir el sol, mas no así en la versión de los Grimm en que los niños esperan a que salga la luna. Sin olvidar que los niños no vagan en el bosque durante días, sino sólo horas, no obstante su andar está plagado de posibles peligros latentes: "Deambularon por horas en el oscuro bosque oscuro, horas y horas, el hermano y la hermana, / [...] / extraviados y ateridos mientras rugían las bestias o crepitaban las hojas secas, / los hermanos se abrazaban y luego proseguían su camino, /

[93] Si es así, desde este punto se anticipa el final trágico de los niños; si no, se presta todavía a una simple suposición, una posibilidad.

esquivaban los troncos majestuosos y las violentas enramadas, los amarillos ojos de las bestias" (27).

Con respecto a la descripción física del último personaje, del agresor o falso-héroe, de acuerdo con la categorización de Propp, se hace a partir de su rasgo amenazante: "una anciana de agudos dientes cenicientos, agudísimos dientes" (27), no ya simplemente como una mujer mayor. Se modifican, además, otros aspectos de esta nueva personalidad: la mujer invita a los infantes a entrar en su comestible casa con el engaño de que "adentro hay dulces aún más suculentos, vengan", para, acto seguido, encerrar a los niños "en una jaula sucia y polvorienta" —en el cuento de los Grimm, sólo encierra a Hansel puesto que Gretel funge como su ayudante obligada— y asustarlos porque "por eso ahora se convertirán en mi alimento, les dijo, / cuando estén gordos y grasosos, les dijo, / los meteré al horno y devoraré sus gordos cuerpos suculentos" (28); en contraste, en el cuento de los hermanos Grimm, la anciana les promete no dañarlos, con lo que se muestra como un ser amigable y de confianza antes de mostrar sus verdaderas intenciones: "cogiéndolos de la mano, los introdujo en la casita, donde había servida una apetitosa comida: leche con bollos azucarados, manzanas y nueces. Después los llevó a dos camitas con ropas blancas, y Hänsel y Gretel se acostaron en ellas, creyéndose en el cielo" ("Hansel y Gretel"). En la *reescritura alegórica* de Volpi, el encierro de los niños y la amenaza de la anciana con respecto a devorarlos parece ser un castigo por haber comido de la casa de caramelo, no ya una táctica utilizada por la bruja para conseguir alimento a base de niños, pues incluso se apoya de un ave blanca para atraerlos: "hacia mediodía vieron un hermoso pajarillo, blanco como la nieve, posado en la rama de un árbol; y cantaba tan dulcemente, que se detuvieron a escucharlo. Cuando hubo terminado, abrió sus alas y emprendió el vuelo, y ellos lo siguieron, hasta llegar a una casita, en cuyo tejado se posó" ("Hansel y Gretel"). Asimismo, referente a la casa comestible, los sabores y dulces con que está compuesta son diferentes, más particulares que los originales: "una cabaña hecha de dulce, de mazapán y caramelo, de merengue y caramelo, / una cabaña de dulce en medio del oscuro bosque oscuro, / el hermano y la hermana no dudaron en arrancarle un trozo a la cabaña, un trozo con sabor a chocolate y otro a jamoncillo" (27).

Acerca del desenlace, el lector puede enterarse del progreso que lleva la engorda de los niños y corroborar el engaño que hace Hansel a la bruja con mala vista a partir de restos fósiles —"pero el hermano, el astuto hermano, le mostraba cada día unos huesos de pollo, / los escuálidos huesos de una pierna de pollo para que la anciana los creyese flacos e indignos de comerse" (31-32)—, así como en el relato original, aunque aquí se da una transgresión, la cual radica en que el final sea positivo para la anciana, la agresora, y ya no para los niños: "un buen día la anciana se cansó de esperar la lenta engorda y dijo me los comeré así, dijo, / al horno con ustedes, dijo / y los sacó a empellones de su jaula, los sacó y los introdujo en su gran horno" (32). En esta *reescritura*, la hermana no es capaz de salvar a su hermano y a sí misma de la bruja, no demuestra la capacidad de vencer la adversidad, y su final se vuelve trágico. El cuento de hadas se convierte en un relato de terror caníbal en que los adjetivos referentes al placer culinario y la potencia de los verbos refuerzan la crudeza de la imagen, sin obviar lo explícita que es ni lo considerable de su extensión:

> sacó el perol, lo llevó a la mesa y, sin esperar a que se enfriara la chamuscada carne de los niños,
> comenzó a devorar a los hermanos,
> uno tras otro, uno tras otro,
> primero las mejillas, las suculentas mejillas,
> y luego los brazos y los muslos, las tiernas caderas y la espalda y la carne pegada a las costillas,
> fastuoso banquete de la anciana,
> las orejas crujientes y las vísceras, los labios y los ojos, el hígado y los riñones, los exquísitos riñones,
> la anciana de agudos dientes cenicientos se comió a los hermanos,
> uno tras otro, uno tras otro,
> devoró a los dos hermanos (32-33).

Ahora bien, ya que he señalado los puntos más relevantes de esta *reescritura*, quiero recapitular aquellos elementos que apuntan a lo terrorífico: el cambio en el personaje femenino adulto y la imagen de los padres deseando deshacerse de sus hijos, la incapacidad de los infantes para librarse de la amenaza de la bruja a pesar de la astucia de Hansel, lo que conduce a los hermanos a su desafortunado y trágico final recién presentado: el festín caníbal de "la anciana de agudos dientes cenicientos" (33), es decir, una alegoría a la bruja presente en el cuento de hadas de los hermanos alemanes.

3.3. Un inútil Enebro

Hablaré ahora del segundo cuento infantil reescrito alegóricamente por Jorge Volpi en *Oscuro bosque oscuro*: "El enebro", un cuento categorizable como de costumbres por ser "fúnebre o de miedo", de acuerdo con la clasificación de Teresa Zurdo. El análisis de este relato lo haré de una manera similar al anterior, aunque en este caso lo complementaré con la simbología de algunos de sus elementos más relevantes. En resumen, en esta narración se cuenta acerca de una pareja que desea procrear, pero que es incapaz de conseguirlo; el embarazo milagroso se concreta luego de que la mujer come una manzana roja a la sombra de un enebro y, al cortarse en un dedo, su sangre cae en la nieve, con lo que pide: "Si tuviese un hijo rojo como la sangre y blanco como la nieve" ("El enebro"). Pasan los meses y, cuando han pasado ocho, la mujer le pide a su esposo: "Si muero, entiérrame bajo el enebro", voluntad que se cumple luego de que nace el niño y fallece la madre. Tiempo después, el hombre se vuelve a casar y, junto a su nueva esposa, procrea ahora una niña, la cual es amada por su madre, mas no así el niño, quien, por obra del demonio, es aborrecido por su madrastra. El demonio es, asimismo, el responsable de que un día la mujer atraiga cariñosamente a su hijastro con el único propósito de cercenar su cabeza apenas el niño se incline para tomar una manzana de una caja, fruta antes solicitada por la niña. La madrastra recoge entonces la cabeza de su hijastro y la coloca sobre el cuerpo para eventualmente dejarlo posicionado en una silla delante de la puerta mientras sostiene una manzana en la mano. Cuando Marlenita, la hija amada, vuelve a casa y pide una manzana a su madre, ésta le aconseja que se la pida a su hermanastro y que, si éste no quiere compartir, le dé un golpe en la cabeza. La niña obedece a su madre, por lo que la cabeza de su hermanastro se desprende del cuerpo y la asusta. Cuando la madrastra se entera de esto, le propone a su hija preparar al niño como estofado para ocultar lo sucedido al padre. Luego de cocinarlo, mientras el padre pregunta por su hijo y la madrastra le dice que se ha ido con parientes de su difunta esposa, se lo sirve de comer y el hombre disfruta su alimento hasta dejar únicamente los huesos. Marlenita recoge los restos de su hermanastro, se los lleva a su habitación y los envuelve en un pañuelo de seda para, eventualmente, enterrarlos al pie del enebro, junto a la madre. El árbol comienza a temblar y de una llama sale un pájaro cantante, con lo que todo vuelve a la calma y los huesos desaparecen. Entonces el ave vuela

hasta la casa de un orfebre, donde se pone a cantar su desgracia hasta que el humano intercambia el escuchar su melodía por una cadena de oro. Cumplido el intercambio, el pájaro sigue su camino hasta la casa de un zapatero, donde uno puede intuir que se reinterpretará el trueque anterior ("El Enebro").

Ahora bien, antes de realizar el contraste, quiero tratar la simbología en este relato, por lo que partiré de los colores que adjetivan al niño. Al color rojo le es relativo el sustantivo de la sangre, cuya definición en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier es la siguiente: "La sangre se considera universalmente como el vehículo de la vida. La sangre es la vida, se dice a la manera bíblica. A veces se la toma incluso como el principio de la generación. Según una tradición caldea la sangre divina mezclada con la tierra da vida. Según diversos mitos la sangre da nacimiento a las plantas e incluso a los metales" (909). Tanto en el cuento original como en la reescritura volpiana es a través de la sangre de la mujer que fructifica el enebro, cuyo fruto de una manera fantástica insemina un niño en su interior, mientras come una manzana: "En las tradiciones celtas la manzana es una fruta de ciencia, de magia y de revelación. Sirve también de alimento maravilloso" (*Diccionario de los símbolos*, 688). La manzana, además, se convierte en la excusa y el cebo para que la madrastra acabe con la vida de su hijastro al cercenar su cabeza con la caja de madera. Respecto al color rojo, Chevalier lo define como sigue: "Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida" (888). En contraparte, respecto al color blanco, gran parte de su simbolismo no me parece acorde con el cuento de "El Enebro", menos aún con su *reescritura*, pero resulta interesante su correlación con el color rojo: "Después de la boda, el blanco cederá el sitio al rojo, lo mismo que la primera manifestación del despertar del día, sobre la tela de fondo del alba mate y neutra como un paño, estará constituido por la aparición de Venus la roja, y se hablará entonces de las bodas del día. Es la blancura inmaculada del quirófano, donde el bisturí del cirujano hará brotar la sangre vital" (*Diccionario de los símbolos*, 191). Esta relación no sólo se conserva en la *reescritura* de Jorge Volpi, sino que incluso se hiperboliza; de esta forma, el "hijo rojo como la sangre y blanco como la nieve" ("El enebro") se convierte en "un niño tan rojo como la sangre, tan

rojo, y tan blanco como la nieve, tan blanco" (36), aunque no me parece que en *Oscuro bosque oscuro* tome un nuevo sentido más que la transición de la inocencia a la conciencia.

En *Oscuro bosque oscuro* el relato que alegoriza a "El enebro" da inicio al segundo capítulo, titulado "Entrenamiento". Al igual que la *reescritura* ya analizada, esta alegoría es la única dentro de su capítulo. En el primer fragmento se vuelve a comenzar con el genérico "Había una vez" que refuerza la intención del cronotopo cero del *Crack*. Enseguida se reitera el uso de los artículos indeterminados, aunque esta vez para introducir a los personajes adultos de la narración: "un rico hombre casado con una mujer bella y piadosa" (35); la narración se centra en lo que sucede a la mujer, quien, "un día de invierno" (35), se corta en un dedo mientras pela una manzana a la sombra de un junípero y pide a la providencia un hijo. La sangre cae sobre la nieve y, al tiempo que se esparce, la piadosa mujer exclama su deseo antes de volver a casa. Entonces se presenta una sucesión mensual de acontecimientos naturales relativos al crecimiento de las plantas que puede relacionarse con un embarazo humano, en especial por su duración de nueve meses y su sentido de crecimiento:

> pasó un mes y la nieve se derritió,
> pasaron dos meses y todo se tiñó de verde,
> pasaron tres meses y las flores tapizaron la pradera,
> pasaron cuatro meses y las copas de los árboles se cubrieron de espesura,
> pasaron cinco meses y las ramas se enredaron unas con otras,
> pasaron seis meses y la mujer se sentó a la sombra del junípero y sus frutos maduraron,
> pasaron siete meses y la mujer recolectó las bayas y las comió con gula (36).

Durante el octavo mes la mujer enferma y pide a su marido que, si muere, la entierre "bajo la sombra del junípero" (36). Al noveno mes, nace un niño con las señas solicitadas a la providencia, la madre muere feliz y es enterrada bajo el junípero. En síntesis, la diégesis hasta este punto permanece sin grandes alteraciones, donde el nombre del árbol es la que más podría llamar la atención: en apariencia se modifica la especie de árbol ante el cual se da la concepción milagrosa[94] del niño rojo como la sangre y blanco como la nieve, pero en realidad se mantiene el mismo: el junípero, como se nombra al árbol en *Oscuro bosque*

[94] La concepción maravillosa es un tópico literario que puede localizarse en obras como *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el diablo, Hijo del Duque de Normandía, el cual después fue llamado hombre de Dios* y *El baladro del sabio Merlín*.

oscuro, no es más que otra forma de nombrar al enebro: el enebro es un tipo de junípero. Al saber esto, se puede asociar con mayor facilidad esta *reescritura alegórica* con el relato de los hermanos Grimm. Y con respecto a la secuencia de los nueve meses, existen variaciones mínimas entre una y otra versión, aunque se conserva la esencia de la primera; la mayor diferencia radica en el momento en que enferma la madre: en el relato de los hermanos Grimm, la mujer enferma desde el séptimo mes; en el de Volpi, hasta el octavo.

En *Oscuro bosque oscuro* asimismo "No había pasado ni un año de la muerte de su esposa, ni uno, / cuando el hombre rico se casó con otra mujer" (41), sucedida por la presentación de dos nuevos personajes femeninos: la nueva esposa y su hija. La mujer mayor, así como en el cuento original, ama a su hija, aborrece a su hijastro y se muestra como la contraparte de la primera esposa, quien era "una mujer bella y piadosa" (35), mientras la segunda es "un mujer biliosa" (41). Con respecto al sentimiento negativo que posee hacia su hijastro, en el texto de Volpi la madrastra no es influida por el demonio, sino por una sensación interna que percibe como "que una flecha se le clavaba en el pecho" (41); es decir, mientras la cuestión religiosa positiva se conserva en esta *reescritura*, la cuestión religiosa negativa es desplazada por un sentimiento humano, representado por la flecha; esto provoca que la mujer se porte de forma grosera con el niño, pero no por inspiración del demonio, sino por una cuestión propia de la humanidad. Esto se puede considerar como un elemento que causa terror por el hecho de que la crueldad en el ser humano le es inherente y que no es infundida por el demonio: por tanto, el sentimiento de odio es parte de uno mismo, y ya no producido o transmitido por un tercero.

Esta maldad de la madrastra se confirma cuando se comporta grosera incluso con su propia hija: cuando la niña le pide una manzana a su madre, ésta se muestra fugazmente feliz de complacerla, pero se torna irracional en cuanto su hija le solicita una segunda fruta para su hermanastro, ante lo que le responde que no le dará nada hasta que el otro niño vuelva de la escuela. Pasan varias horas antes de que el hermanastro regrese a la casa, mientras que en la versión de los Grimm su llegada es inmediata; además, la rabia de la mujer aparece en cuanto ve al niño por la ventana y el demonio parece manipularla, y en la alegoría de Volpi el simple hecho de nombrarlo la molesta. En ambos casos la mujer intenta engañar a su hijastro antes de entregarle una manzana: se la ofrece y se muestra cordial con

él, comportamiento que le parece extraño al niño en ambas versiones, no obstante acepta el ofrecimiento. La mujer le instruye que meta la cabeza dentro de la caja en que tiene las manzanas para que pueda elegir una, y cuando el niño así lo hace, la mujer cierra la tapa de golpe y le cercena la cabeza a su hijastro: en la versión de los Grimm, es el demonio quien tienta a la mujer y la hace degollar a su hijastro; la culpa recae en ese tercero que he estado mencionando. En *Oscuro bosque oscuro*, al decapitar la madrastra a su hijastro sin obedecer a la influencia del diablo, se muestra la violenta y cruel naturaleza humana.

En tanto que en el cuento de los Grimm la madrastra experimenta un arrepentimiento fugaz por lo que acaba de hacer, en la *reescritura* de Volpi esto no sucede, simplemente "corrió a su armario y extrajo un pañuelo, una tela suave y encarnada, / tomó la cabeza del niño y la colocó de nuevo sobre el cuello, / plop, / como si nada pasara" (49). Luego de reacomodar el cuerpo para dar la impresión de que el niño sigue vivo, la hija entra buscando a su madre para decirle que su hermanastro se nota raro y que no le ha respondido cuando le ha pedido de su manzana, a lo que la madre le dice que se la vuelva a pedir y "si no te responde dale un golpe en una oreja / plop / un golpe" (50). El relato termina en cuanto la hermanastra golpea la cabeza de su hermanastro, ésta cae al suelo "y la niña lanzó un alarido" (50).

Entre los elementos que causan horror en esta *reescritura* se encuentran el uso de las onomatopeyas que sonorizan el momento en que el niño es decapitado por la madrastra, así como cuando su cabeza es recolocada en su lugar y se presenta una imagen auditiva:

> cuando el niño más rojo que la sangre y más blanco que la nieve metió la cabeza en la caja,
> pluf,
> la mujer cerró la tapa de golpe,
> pluf
> y la cabeza cercenada del niño más rojo que la sangre, más rojo, y más blanco que la nieve, más blanco,
> se precipitó entre las manzanas (46),

y

> (la madrastra) tomó la cabeza del niño y la colocó de nuevo sobre el cuello,
> plop,
> como si nada pasara,
> plop,
> amarró en su cuello el pañuelo encarnado y acomodó al niño tan rojo como la sangre, tan rojo, y tan blanco como la nieve, tan blanco,

> en una silla al otro lado de la puerta y lo dejó allí, con una manzana entre las manos (49).

Sin olvidar la situación en que la hermanastra del niño más rojo que la sangre y más blanco que la nieve experimenta la escena más terrorífica de esta *reescritura*, cuando acude a su lado en busca de una manzana y termina por decapitarlo al obedecer a su madre:

> la obediente niña salió y le dijo a su hermano dame un trozo de tu manzana, hermano, le dijo,
> como el hermano nada respondió la niña no dudó en darle un golpe en una oreja,
> plop,
> un golpe,
> plop,
> y la cabeza del niño tan rojo como la sangre, tan rojo, y tan blanco como la nieve, tan blanco,
> cayó al suelo,
> plop,
> cayó,
> plop,
> y la niña lanzó un alarido (50).

El final en esta *reescritura* es cruel y crudo, sin omitir la sonorización de la muerte a través de las onomatopeyas. Asimismo, es horrible la omisión o purgación del final de los Grimm, aquel en que la niña reúne y entierra los huesos de su hermanastro, gracias a lo cual termina por ser testigo de su renacimiento como un ave. En contraparte, Volpi igualmente omite un fragmento de "El enebro" que genera horror, y es la grotesca escena en que la madrastra destaza a su hijastro y lo cocina para finalmente darsélo de comer a su esposo, el padre del niño rojo como la sangre y blanco como la nieve. Por último, se conserva el deslinde de la culpa por parte de la madrastra y su frialdad al transferir la carga de la muerte del niño a su hija amada, comportamientos propios de su naturaleza humana, inherente a todos los humanos, y ya no propiciados por el demonio.

3.4. La Historia como cuento de hadas

Las siguientes tres *reescrituras* son presentadas al comienzo y al final del capítulo "Primera tarea" de *Oscuro bosque oscuro*, y concretadas en el capítulo "Pesadillas". No obstante, en los capítulos "Reclutamiento" y "Entrenamiento", es decir, antes de que los miembros del batallón 303 de la policía de reserva asesinen a otros seres humanos, se pueden localizar guiños a otros cuentos de hadas de los hermanos Grimm debido a expresiones, personajes o

situaciones genéricas de dichos relatos. Un par de estos guiños en "Reclutamiento", aunque sólo contienen elementos generales, se pueden relacionar con el cuento de "Blancanieves": "Su primera noche en las barracas, Luk Embler sueña que es hijo de un rey y que en el silencio del bosque encuentra a una princesa" (29) y "Jon Guridien sueña que una tribu de enanos lo persigue". Por su parte, otros dos guiños pueden relacionarse con "Hansel y Gretel" y con "El Enano Saltarín", y de cierta manera anticipan sus *reescrituras*: "En las barracas, Luk Embler sueña que es un niño, / un niño perdido en el bosque, / un niño abandonado en el bosque por sus padres" (47), es decir, Embler sueña ser Hansel, y "Acostumbrado al ácido olor de las barracas, el sargento Amat sueña en una alta torre, / una torre oscura y sin ventanas, / con una madeja de hilo y una rueca" (47), o sea, Amat sueña ser la hija de un molinero.

Vuelvo entonces a las *reescrituras* que culminan en el capítulo pesadillas, donde los tres soldados protagonistas de la media distancia de Volpi, Erno Satrin, Luk Embler y Jon Guridien, se introducen en los cuentos de "Caperucita Roja", "El enano saltarín" y "La Cenicienta", respectivamente. Además, dentro de estos primeros atisbos de las *reescrituras*, en la apertura del cuarto se puede notar la transformación del alegórico antecedente histórico militar en un cuento de hadas debido a un rasgo común que poseen muchos de éstos, es decir, su comienzo:

> Había una vez,
> cerca del oscuro bosque oscuro,
> un batallón de policía formado por ancianos,
> un batallón de quinientos ancianos temblorosos, cada uno provisto con una oxidada bayoneta,
> un buen día el batallón fue conducido por silenciosos trenes militares a los más oscuro del bosque oscuro,
> quinientos ancianos temblorosos, armados con oxidadas bayonetas,
> a mitad del oscuro bosque oscuro (64-65).

Estos soldados, probable alegoría de los conformantes del ya presentado 101 Batallón de Reserva, se encuentran, al igual que las *reescrituras alegóricas* de los cuentos de hadas de los Grimm, en un bosque oscuro y en un tiempo indeterminado; sin olvidar que, al igual que en las alegorías de los relatos de los Grimm, la mayoría de estos militares no poseen nombres: son personajes genéricos, variables, a excepción de los tres ya mencionados y otros tantos de mandos superiores, que son el Capitán, el sargento Amat y el subteniente

Drajurian. Asimismo, aunque ahora con referencia al segundo atisbo de esta alegoría histórica plasmada como cuento infantil, se puede leer lo siguiente:

> Había una vez,
> cerca del oscuro bosque oscuro,
> un batallón de ancianos que,
> en el lapso de seis horas,
> exterminó a dos mil ochocientos doce niños (86),

o sea, una nueva alegoría correspondiente a las órdenes que el 101 Batallón de Reserva, comandados por el Capitán Wilhelm Trapp, acató y cumplió en algún bosque de Polonia: un horrible acontecimiento que Volpi transforma en un relato con tintes infantiles y, por ende, de maravilloso y ficticio. Lo más horrible de todo esto es que, muy seguramente, la realidad superó con creces a la ficción.

3.5. Un Lobo Feroz, su instinto y Caperucita Roja

Retomo el asunto de los cuentos de hadas *per se*, continúo entonces con la alegoría a "Caperucita Roja". En el primer fragmento de "Primera tarea" se nos presenta a "una niña amada por todo aquél que la veía, / pero nadie la amaba tanto como su abuela, / un buen día, la abuela le regaló a la niña una capa de terciopelo, / una capa roja" (63), con lo que se puede intuir el relato apenas mencionado de los Grimm. Y en su segundo fragmento de este capítulo, simplemente se nos reiteran los tres primeros versos: "Había una vez, / cerca del oscuro bosque oscuro, una niña amada por todo aquél que la veía" (85), detalle que se repetirá con los dos cuentos siguientes: "La Cenicienta" y "El Enano Saltarín". El número tres, por tanto, se convierte en un motivo numérico constante en estos dos capítulos, aunque igualmente está presente a lo largo de todo *Oscuro bosque oscuro*.

Escribiré entonces un resumen de "Caperucita Roja" para, posteriormente, y de acuerdo a cómo he trabajado hasta ahora, resaltar los puntos de contraste con la *reescritura* de Volpi y los elementos que transforman este cuento en un relato de terror.

El comienzo concuerda con el primer acercamiento que relata Volpi, a excepción de que aquí se menciona el seudónimo que la gente da a la niña por tanto usar la prenda que su abuela le ha regalado: Caperucita Roja ("Caperucita Roja"). Un día la madre de la niña la manda a entregarle un pastel y una botella de vino a su abuela debido a que se encuentra enferma, para lo cual le da consejos e instrucciones a seguir, como el no salirse de la ruta y

saludar cordialmente a su abuela cuando la vea. Al poco de salir de casa, Caperucita se encuentra con un lobo, del que desconoce su peligrosidad, y lo saluda antes de contarle sus planes y describir de forma inocente el estado de salud y la casa de su abuela. Al mismo tiempo, el lobo comienza a urdir un plan para devorarlas a ambas. Como primer punto, el lobo incita y convence a Caperucita de salirse del camino para recolectar flores para su abuela, lo que da oportunidad al personaje agresor de llegar a la casa de la enferma, devorar a la abuela y sustituirla. Cuando Caperucita Roja deja de recolectar flores y se dirige a su destino, percibe rasgos agrandados en su supuesta abuela que comienza a resaltar hasta que lo hace con el tamaño de la boca y el intruso la devora. Una vez alimentado, el lobo se echa a dormir y se pone a roncar fuertemente, lo cual atrae la atención de un cazador que decide investigar en la casa. Una vez dentro, el personaje salvador, que buscaba al lobo hace tiempo, le corta el vientre y libera a las mujeres. Caperucita recolecta entonces piedras para llenar el estómago del animal antes de cerrarlo. Así, cuando el depredador intenta huir sin éxito, cae muerto al no soportar el peso de las piedras. Por último, el cazador le quita la piel al lobo, la abuela disfruta de los alimentos que llevó Caperucita y ésta aprende una lección acerca de no alejarse de su camino.

Al respecto, existe un segundo final, complementario al ya presentado, en que nuevamente Caperucita debe llevar pasteles a su abuelita y se encuentra con otro lobo, al que esta vez ignora hasta llegar a su destino. Una vez allí, le cuenta a la abuelita lo sucedido y juntas planean cómo deshacerse de la amenaza. El depredador llega a la casa y se presenta como Caperucita, pero las mujeres lo ignoran hasta que el lobo sube al tejado a la espera de que la niña decida volver con su madre. Mientras tanto, la abuela y su nieta llenan una olla con agua, la condimentan y la ponen a hervir para atraer al personaje agresor. El lobo rastrea el aroma hasta caerse del tejado, directo a la olla donde muere; gracias a esto, Caperucita aprende la lección de nunca desviarse del camino (“Caperucita Roja”).

Ahora bien, el tercer y último fragmento de este cuento, ubicado en el capítulo “Pesadillas” ya no comienza por el esperable “Había una vez”, sino por el soldado que se encuentra inmerso en este mal sueño: “Erno Satrin se escabulle por el oscuro bosque oscuro, / no sabe cuánto lleva allí, / [...] solo y hambriento, / el hambre es una piedra en el fondo de su estómago” (87). Esta piedra es un detalle que nos permite relacionarlo con el

lobo de "Caperucita Roja": "una piedra que le rasga las entrañas y terminará por derribarlo" (87); sin omitir que parece ser una metáfora de su instinto depredador de animal; no obstante, asimismo el soldado parece temer por su vida: "solo y asustado, / no sabe de qué huye pero sí que debe huir" (87); es posible que huya de sí mismo, de aquello en que se ha convertido por ser miembro del batallón 303 de la policía de reserva, de los niños que ha matado. Acto seguido, vuelven a aparecer los cuervos en *Oscuro bosque oscuro*, que no están presentes en el cuento original y que parecen presagiar la muerte de algún personaje. A continuación, "Erno Satrin dormita unos instantes y despierta sobresaltado, / la piedra en el estómago le arrebata el sueño, no puede más con ella" (88), lo cual me genera la siguiente pregunta: ¿este soldado simplemente está soñando o, aunque metafóricamente, se ha convertido en el lobo? Aún de noche, "abandona la cueva bajo la luz de la luna, un disco de horror en lo alto, / Erno Satrin avanza torpemente [...] / hasta que distingue una mancha roja en la espesura, / una mancha roja en medio del oscuro bosque oscuro" (88); cabría esperar entonces el despertar del deseo en Satrin, pero sólo despierta su instinto depredador: "Erno Satrin quisiera no haberla visto, no haber percibido jamás esa figura roja en la espesura, / pero la ha visto y la piedra en el estómago lo obliga a vigilarla en la distancia" (88). El anciano soldado no se alegra por tener una potencial presa al alcance, y aunque no puede desaprovechar la oportunidad, antes bien reflexiona: "qué tontería, una niña sola en la espesura, / acaso alguien no la previno, / acaso alguien no le dijo que no debía internarse sola en la espesura, / ya es demasiado tarde y Erno Satrin la observa con sigilo" (89); es como si fuese inevitable para Satrin hacer lo que se espera que haga, detalle que se refleja en su condición de soldado, en que tiene que asesinar a personas porque eso es lo que se espera de él, lo que debe hacer: "La patria te necesita" (19) y "Matar a un insecto no es matar" (28). La condición humana de Satrin parece haber sido sustituida por la de una bestia, un sustantivo mortal, y no sólo internamente: "observa su candor y la escucha silbar una ronda, / él también la silbaba cuando niño"; Erno ya no es ni quién ni qué era: su instinto ha tomado el control, y el ver a la niña ya no es un infortunio ni un recuerdo de lo que ha sido, sino una presa potencial: "Y Satrin observa a la niña vestida de rojo [...] / saliva y la olfatea, se empalaga con el dulce olor de la niña de rojo y su mandíbula se abre" (89); y aunque Erno intenta resistirse, no es capaz de hacerlo: "Erno Satrin quisiera

mantener la boca cerrada, / escapar de allí, / sustraerse a la maldición de la piedra y a la maldición del oscuro bosque oscuro, / pero no puede, abre la boca, las fauces horrendas, y muestra su fría dentadura" (89). La incapacidad de controlar sus instintos, en apariencia más feroces que los del lobo de "Caperucita Roja" debido a la cruda descripción que proporciona Volpi, señala el camino hacia el trágico final de la niña en que ésta es incapaz de aprender la lección de cuidarse de los depredadores:

> Erno Satrin no se controla y corre a toda prisa,
> a cuatro patas,
> sus garras se desplazan por el lodo, pinos y abetos contemplan su carrera,
> Erno da un salto y se planta frente a la niña de rojo,
> la niña lanza un grito, qué quieres de mí qué, le pregunta, mi canasta, quieres mi canasta, le pregunta,
> Erno Satrin no responde, las palabras de los hombres ya no habitan su garganta,
> se limita a observar a la niña de rojo,
> le clava sus enormes ojos,
> sus ojos gigantescos,
> la olfatea y se embelesa con el aroma de la niña,
> dulce aroma (89- 90).

La metamorfosis de Satrin es total, y mientras los lobos en "Caperucita Roja" sí pueden comunicarse –aunque no ignorar su instinto depredador—, el de Volpi no puede hacerlo. Otros indicios de este cambio son la descripción de su andar, como si fuera una bestia cuadrúpeda, y el detalle de sus garras, lo que acentúa su bestialidad. Esta pérdida de la humanidad por parte del anciano soldado, su animalización, y el sólo obedecer al instinto son lo que acaban de forma macabra con la niña de rojo:

> y escucha cómo la niña de rojo le dice no me comas, le dice,
> por favor no me comas,
> demasiado tarde,
> la piedra pesa toneladas y no es capaz de contenerse,
> abre su boca enorme, sus inmensas fauces, le muestra a la niña de rojo su fría dentadura
> y, antes de que la niña de rojo siquiera dé la vuelta,
> Erno Satrin le desfigura el rostro con sus garras,
> la tumba sobre el lodo y se lanza sobre ella,
> el pesado cuerpo de Erno Satrin sobre la miserable niña de rojo,
> y comienza a devorarla
> y la devora (90).

Este final es bastante más violento que el breve triunfo del lobo sobre la abuela y Caperucita: aquí el depredador no simplemente se traga de un bocado a su presa, sino que primero la lacera con sus garras y luego la devora con ansia y apresuradamente, sin oportunidad de que aparezca un cazador merodeante para salvarla y darle la oportunidad de enfrentarse de nuevo a un peligro similar y sortearlo. Esta última imagen y la protagonizada por "la anciana de dientes puntiagudos, de agudos dientes cenicientos" (31) dentro de la *reescritura alegórica* de "Hansel y Gretel" son grotescas debido a que en ambos casos se resalta la boca de la figura de un personaje mayor que devora a un niño: "abre la boca, las fauces horrendas, y muestra su fría dentadura" (89). Un nuevo festín caníbal si se considera que, a pesar de los adjetivos animalescos en Satrin, éste conserva su cualidad de humano al devorar a la niña de rojo; es decir, que la metamorfosis es interna.

Recapitulo: la incapacidad de Erno Satrin de controlar el instinto cazador expresado como una piedra en su estómago es un elemento generador de horror debido a su sentido de la incontrolabilidad del ser humano, incluso cuando la niña de rojo pide clemencia por su vida o él mismo desea no haberla percibido. Asimismo, parece que la intención de Volpi —respecto a que cualquier persona puede convertirse en un asesino— se cumple plenamente en este cuento cuando uno de los quinientos ancianos del puerto reclutados para formar parte del batallón 303 de la policía de reserva, un fabricante de muñecas que ya ha tenido que fusilar "insectos", se muestra metamorfoseado en una bestia incapaz de ser piadosa ante una pequeña niña que deambula sola a través del oscuro bosque oscuro en medio de la noche. Así, al reflexionar "qué tontería, una niña sola en la espesura, / acaso alguien no la previno, / acaso alguien no le dijo que no debía internarse sola en la espesura" (89), Erno Satrin no sólo es consciente de los peligros existentes, sino que incluso los ha presenciado y ha participado de su representación. De hecho, a partir del capítulo "Entrenamiento", "Erno Satrin se siente protegido en las barracas, a salvo en la rutina, / de vez en cuando pasea por el bosque, escucha el bosque y su rumor oscuro" (42-43), una posible razón de porqué es el personaje que encarna al Lobo Feroz.

Sin olvidar que en este relato —así como en los siguientes dos— se modifica la focalización de la historia: los dos fragmentos referentes a este cuento del capítulo "Primera tarea" están centrados en la heroína, que es la niña de la capa roja, pero el último y más

largo contenido en “Pesadillas” está enfocado en Erno Satrin, quien de alguna forma ha tomado el cuerpo y lugar del lobo feroz del cuento de los Grimm, es decir, el agresor.

3.6. Un Enano Saltarín que no juega (Rumpelstiltskin)

Analizaré entonces la cuarta *reescritura alegórica* de Jorge Volpi en *Oscuro bosque oscuro*, “El Enano Saltarín”. En “Primera tarea” se introduce el cuento con el ya conocido “Había una vez, / cerca del oscuro bosque oscuro” (64), seguido de la presentación de tres personajes y la situación inicial, lo que permite establecer un vínculo con el ya mencionado cuento de los hermanos Grimm: “un pobre molinero que tenía una bella hija, / un buen día, teniendo que hablar con el rey, el molinero le dijo tengo una hija que es capaz de hilar un tejido y convertirlo en oro, / [...] el rey respondió he aquí un arte que me complace, / y ordenó que la bella hija del molinero fuese llevada a su castillo y encerrada en una torre con una madeja de hilo y una rueca” (64). Desde este punto se puede detectar una modificación en la historia, y es el hecho de que la hija del molinero convierte el hilo en oro, que ya no la paja como en el relato original.

El relato infantil de los alemanes se puede resumir de la siguiente manera: En un tiempo muy lejano el rey pasea por sus dominios hasta llegar a una pequeña aldea, en la que vive un molinero y su bella hija. Puesto que el rey se interesa por la niña, el molinero inventa al rey que ella es capaz de convertir la paja en oro al hilarla con una rueca. El rey, maravillado, se la lleva consigo a su palacio. Ya en el castillo, el rey ordena encerrar a la niña en una habitación repleta de paja y bajo la amenaza de que, si para el alba aún no ha convertido aquel insumo en oro, será desterrada. La hija del molinero llora desconsolada al ser incapaz de hacer lo que se espera de ella hasta que llega un enano que le propone convertir la paja en oro a cambio de su collar; trato que la niña acepta y el visitante cumple. Así, cuando el rey comprueba la proeza, su avaricia lo lleva a reafirmar la habilidad de la niña, por lo que la encierra en una habitación más amplia y llena de paja. Nuevamente, el enano auxilia a la hija del molinero, esta vez a cambio de una sortija, pero la avaricia del rey continúa insatisfecha, por lo que le propone lo siguiente: “Repetirás la hazaña una vez más, si lo consigues, te haré mi esposa” (“El Enano Saltarín”). Otra vez de noche, aparece el enano y le pide algo a cambio de su ayuda, y la niña, ya sin bienes materiales con los que

negociar, acepta la propuesta del enano saltarín: darle a su primer hijo a cambio de su ayuda. El enano cumple entonces con su parte del trato y la paja se vuelve oro, por lo que el rey, maravillado con lo que ve, convoca a sus súbditos para celebrar su boda. Ya casados, al año la pareja tiene un hijo, al cual acude a buscar el enano como recompensa. La ahora reina busca negociar con la maravillosa criatura a base de bienes materiales, y luego de súplicas, ante las cuales el enano accede a proponerle un nuevo trato: "Tienes tres días para averiguar cuál es mi nombre, si lo aciertas, dejaré que te quedes con el niño" ("El Enano Saltarín"). La reina no logra acertar al nombre del enano, así que al tercer día manda a sus exploradores a buscar nombres fuera del palacio: uno de ellos regresa con una breve canción en que se revela el nombre del enano, gracias a la cual la reina es capaz de conservar a su hijo. Rumpelstiltskin, enfadado, da una patada al suelo, con lo que se le atora el pie, y, al intentar liberarlo, se parte a la mitad ("El Enano Saltarín").

Mientras tanto, el resto de esta *reescritura alegórica* de Volpi, al igual que en el caso anterior, se encuentra en el capítulo "Pesadillas" y comienza por la aparición del soldado protagonista y villano y su contexto: "Luk Embler comparece de pronto en la alta torre, / blancas nubes tapian la única ventana, / no hay puertas visibles ni escaleras, sólo las nubes blancas, acaso un cielo incandescente / y, por las noches, un abismo de negrura" (90-91). La descripción anterior no se encuentra en el cuento original, no obstante, el lector la puede intuir porque se trata de un castillo del que la niña no puede escapar. Es en este lugar en que "Luk Embler distingue una rueca y un sollozo, / una madeja de hilo esparcida sin sentido en la alta torre, / cabos sueltos y el llanto de una joven" (91). El compareciente le pregunta entonces qué le pasa, pero ella llora desconsolada, y él insiste y se le aproxima. La descripción de la joven es la siguiente: "la joven no ha de tener quince años pero lo dobla en estatura, / una joven giganta y dolorida" (91); es importante aquí señalar que, aunque la descripción apunta a un ser sobrehumano debido a su tamaño, en realidad la hija del molinero no posee características excepcionales, sino más bien es por el enfoque de la narración: la joven es descrita según la percibe Luk Embler, quien se ha convertido en un enano, por eso le parece tan alta. La joven le cuenta entonces a Embler su pena:

> inútil rueca, tonto hilo, torpes manos mías, gime la joven,
> yo nunca supe, jamás aprendí,
> balbucea la joven limpiándose las lágrimas,

> mi padre le mintió al rey, le dijo que yo era capaz de hilar como nadie en el mundo.
> le dijo que yo podía transformar el hilo en oro,
> así le dijo mi jactancioso padre al rey, ay de mí, así le dijo (91).

Entonces Luk Embler se conmueve de la situación de la niña y le propone ayudarla, tal como lo hace Rumpelstiltskin, aunque no se muestra convencido de lo que debe hacer —así como Erno Satrin antes de devorar a la niña de la capa roja, cuando trata de controlar su instinto—: "y le dice no te preocupes, niña mía, yo he de ayudarte, para eso vine aquí, creo, / le dice Luk Embler, / yo puedo convertir esa madeja en el más fino tejido y el tejido en el oro más puro y luminoso, puedo hacerlo" (92). Y, a diferencia de Rumpelstiltskin, Embler sólo hace un trato con ella, que no ya tres: "pero a cambio he de pedirte una cosa, sólo una, / cuando nazca tu hijo, tu primer hijo, / me lo entregarás de inmediato, lo quiero para mí, a tu primer hijo, estás de acuerdo, / le pregunta a la joven y la joven dice sí, sin pensarlo dice sí, te lo entregaré si ahora me ayudas" (92), y Embler cumple su parte del trato. Una vez la hija del molinero agradece al enano con un abrazo, olvida su promesa, escribe una carta para el rey "y la hace descender por la única ventana a través de las espesas nubes y el cielo incandescente, el rey la lee y ordena liberar a la joven de su prisión en la alta torre / y, al verla pura y luminosa, le dice me casaré contigo, serás reina a mi lado" (93). Cabe resaltar que aquí es la niña quien debe avisar al rey cuando el insumo ha sido transformado en oro debido a que, en la versión de los hermanos Grimm, el rey pone un límite de tiempo para conseguirlo y, por ende, la visita sin necesidad de aviso.

El desenlace de esta historia se concreta luego de que "los dos son felices, muy felices, / al cabo de nueve meses, la joven da a luz a un niño incandescente, un hermoso niño con labios de ciruelas" (93), por consiguiente, "Luk Embler comparece de nuevo ante la joven en sus anchas habitaciones de palacio, / he venido a que cumplas tu promesa, le anuncia Luk Embler" (93) y rompe con el final feliz de la historia de los hermanos Grimm:

> sus gemidos [de la hija del molinero] no conmueven a Luk Embler,
> no le da otra oportunidad ni le promete nada a cambio de resolver un acertijo,
> Luk Embler le arrebata al niño, ese niño incandescente con labios de ciruela,
> se lo arranca sin piedad de entre los brazos,
> qué harás con mi hijo qué, gime la joven,
> Luk Embler no se inmuta, no se conmueve,
> ahora este niño es mío, ríe Luk Embler,
> sólo mío,
> y haré con él lo que me plazca (93)

Luk Embler, al igual que Erno Satrin, no puede controlar aquello que debe hacer, y destroza y horroriza a los reyes al quitarles a su primogénito. La transformación de este anciano soldado del batallón 303 de la policía de reserva no ya sólo es externa, de humano a enano, sino también interna al pasar de un soldado que "entrevé una salida, el regreso a su horno y a sus panes, a sus panes suculentos, entrevé otra vida, el atisbo de otra vida" (57) cuando el capitán les otorga a sus subordinados la oportunidad de retirarse antes de comenzar la primera misión a un enano cruel y despiadado que no se tienta el corazón para arrebatarle a una madre su hijo de las manos.

3.7. Una madrastra y su Cenicienta

La quinta *reescritura alegórica* de un cuento de los hermanos Grimm en *Oscuro bosque oscuro* es "La Cenicienta", la última que está seccionada entre dos capítulos. Al respecto, el capítulo "Primera tarea" versa de la siguiente manera, luego de la reiterativa aplicación del cronotopo cero:

> una niña bella y piadosa cuya madre enfermó y murió de un día para otro,
> la niña iba todos los días a rezar ante la tumba de su madre,
> pero un buen día su padre se casó con otra mujer, una dama pálida con dos hijas tan hermosas como malvadas,
> las dos odiaron a su media hermana nada más verla,
> la odiaron y decidieron humillarla todos los días de su vida" (63-64).

En esta introducción se omite la participación de la madre y sus últimas palabras para su hija: "Hija mía, sigue siendo siempre buena y piadosa, y el buen Dios no te abandonará. Yo velaré por ti desde el cielo, y me tendrás siempre a tu lado" ("La Cenicienta"), es decir, nuevamente se omite el componente religioso de la historia.

Por su parte, el cuento de los hermanos Grimm puede resumirse como sigue: Érase una mujer, casada con un hombre rico y madre de una hija, que enferma, muere y, al llegar la primavera, es sustituida por su esposo con otra mujer. La hija reza todos los días ante la tumba de su madre hasta que su padre lleva a la casa a su nueva esposa e hijastras malvadas y su vida se vuelve muy dura debido al desprecio que las nuevas integrantes de la familia le profesan y los tratos de servidumbre a los que es sometida. La joven se la vive entre la ceniza, duerme sobre ella en lugar de sobre su cama y se la vive separando los guisantes y las lentejas que sus hermanas esparcen en la ceniza, y por eso le llaman Cenicienta. Un día

el padre, antes de salir, pregunta a su hija e hijastras qué desearían, y mientras las otras dos solicitaban vestidos y joyas, Cenicienta pide una rama que, en cuanto se la entrega su padre, planta sobre la tumba de su madre y la riega con sus lágrimas en sus tres visitas diarias, en las que también convive con un pajarillo blanco que obedece sus peticiones. El número tres es un tópico numérico en esta narración, puesto que no ya sólo son tres entre las hermanastras y Cenicienta, sino también por las veces que Cenicienta visita al día la tumba de su madre y los días que han de durar las fiestas organizadas por el rey con el fin de que su hijo encuentre esposa. Entonces, las hermanastras son invitadas al baile y le piden a Cenicienta que las aliste, y así lo hace. Cenicienta desea ir también, por lo que le ruega a su madrastra que se lo permita. La madrastra accede bajo la condición de que Cenicienta recoja lentejas echadas en ceniza en dos horas, y la joven sale al patio y solicita a las aves que la ayuden a separarlas. Y aunque el reto es superado en una hora, la madrastra no cumple su palabra e impone de nuevo el mismo desafío pero por partida doble. Cenicienta vuelve a solicitar ayuda a las aves y las dos fuentes de lentejas son limpiadas en media hora. No importa, la madrastra no le permite a Cenicienta ir al baile porque puede avergonzar a la familia debido a sus ropas y que no sabe bailar, pero sí se va junto a sus hijas. Cenicienta visita la tumba de su madre y pide al árbol que ha plantado por riqueza y otras cosas, y el pajarillo blanco le devuelve un vestido bordado en plata y oro y unas zapatillas con adornos de seda y plata. Cenicienta se viste con éstas prendas y acude al evento, donde ni su madrastra ni sus hermanastras la reconocen, antes bien la toman por una princesa extranjera que cautiva al príncipe al grado que él sólo baila con ella y quiere acompañarla cuando la joven debe volver a casa, pero se le escapa y esconde en un palomar. El príncipe le cuenta a su padre, quien deduce que su hijo ha de hablar de la Cenicienta, por lo que derriban el palomar para descubrir que la joven no se encuentra allí. No satisfechos, van a buscar a Cenicienta a su casa, y allí la encuentran entre la ceniza y con su ropa sucia; su elegante indumentaria la ha depositado en la tumba de su madre para que el pajarillo blanco la escondiera. Al día siguiente, luego que su madrastra y hermanastras se han ido al segundo día de fiesta, Cenicienta va por su ropa donde el pajarillo, pero éste le da unas prendas mejores que sorprenden a todos en el palacio. De nuevo el príncipe sólo baila con ella, aunque ahora la sigue cuando se retira hasta que le

pierde el rastro en un árbol al que la joven trepa. El príncipe le cuenta a su padre y éste, que piensa se trata de la Cenicienta, tira el árbol, pero no encuentran a nadie; y cuando vuelven a buscarla en su casa, allí la encuentran entre la ceniza y con su ropa común. Al tercer día de fiesta, Cenicienta acude al árbol sobre la tumba de su madre para recuperar su ropa, y el pajarillo le devuelve unas mejores y de oro. Ya en la fiesta, nuevamente es la única que baila con el príncipe y, al anochecer, consigue irse sin él, pero pierde una zapatilla en las escaleras del palacio. Al día siguiente el hijo del rey se presenta en la casa de Cenicienta y asegura casarse con aquella a quien le quede la zapatilla. En primera instancia, la hermanastra mayor se la prueba y, aunque no le queda, por consejo de su madre de cortarse el dedo gordo del pie, se calzó la zapatilla a pesar del dolor y el príncipe se va con ella. De camino, dos palomitas posadas sobre el avellano advierten al príncipe de la sangre en la zapatilla y de su error, éste da media vuelta con el caballo y devuelve a la hermanastra con su madre. Entonces solicita que la otra hermanastra se pruebe la zapatilla, pero tampoco le queda por culpa de su talón. Su madre le aconseja cortarlo para poder casarse con el príncipe, y su hija así lo hace, se calza la zapatilla y se va con el príncipe hasta que se repite la historia con las palomas del avellano. De vuelta en la casa, el príncipe insiste sobre las negativas de la madrastra en que lo intente la Cenicienta, quien se calza la zapatilla y le queda perfecta. A pesar del disgusto de la madrastra y las hermanastras, la Cenicienta y el príncipe parten hacia el palacio, y en el camino las palomas confirman el acierto y se posan en los hombros de la joven. El día de la boda, las hermanastras intentan congraciarse con Cenicienta y caminan a sus lados hasta que las palomas las atacan y, a base de picotazos, le sacan un ojo a cada una, seguido del otro, con lo que quedan ciegas (“La Cenicienta”).

Con respecto al tercer y último fragmento de esta *reescritura* en *Oscuro bosque oscuro*, contenida en el capítulo “Pesadillas”, es la primera vez que se menciona que alguno de estos tres soldados se encuentra inmerso en un sueño, y así esto no ya sólo es una posible explicación debido al nombre del capítulo: “En el sueño Jon Guridien es madre de dos hijas, / alta y rotunda la mayor y discreta la más joven, / Jon Guridien las adora como ninguna madre adora a sus retoños [...] / dos jóvenes casaderas e impecables, listas para recibir un sinfín de pretendientes” (94), al menos, claro, a sus ojos de madre; “Jon Guridien sueña con el futuro de sus hijas, qué madre no lo haría. / pálida y oronda la mayor, carnosa

y tímida la más joven, / las dos preciosas con sus abanicos y sus chales, las dos perfectas entre zafiros y madreperlas, / nada que ver con la odiosa hija de su marido" (94-95). En este segundo caso el verbo soñar no hace referencia a la acción de imaginar sucesos en la imaginación mientras se duerme, sino con un sentido de anhelo, de deseo, totalmente contrario a lo que siente por su hijastra:

> cómo el marido de Jon Guridien, que en paz descanse, pudo concebir tan burda cosa,
> esa muchacha de labios delgadísimos y pómulos alzados
> Jon Guridien no la odia, no, pero la desprecia inmensamente,
> largo de aquí, le espeta cada vez que se la topa,
> no quiero verte sino en la cocina, en la cocina o en los retretes, has de dejar impecables la chimenea y los retretes,
> le dice a esa hijastra fea y escuálida, así la mira ella,
> habría que esconderla en el sótano, enviarla lo más lejos posible,
> qué pesada herencia, qué carga tan molesta (95).

De la cita anterior quiero resaltar dos detalles importantes: en primer lugar, aquí el hombre rico y padre de la joven está muerto, aspecto que ha sido modificado con respecto al cuento de los Grimm con el propósito de presentar a este personaje femenino aún más desdichado, desamparado y solitario; y, en segundo, que ahora la joven ya no es el personaje en quien está focalizada la narración, sino uno secundario: la madrastra y las hijastras se han convertido ahora en la madre y sus hijas mientras que el personaje alegórico de Cenicienta se ha convertido en la hijastra. Por eso, al ser Guridien el personaje principal del relato, hay constantes menciones a las características de sus hijas heredadas a raíz de su metamorfosis. En esta transformación se muestra a Guridien como un ser obsesivo y narcisista con la apariencia física de sus hijas, al grado que "las peina con esmero por las mañanas, / supervisa sus corsés y miriñaques, abotona sus vestidos y lustra sus preciosas zapatillas, / las hijas de Jon Guridien han de lucir hermosas, siempre perfectas" (94).

La historia continúa y se recupera una acción de gran relevancia en el cuento de los Grimm: "el príncipe de la comarca ha convocado un baile, un magnífico baile para buscar a su prometida, / sus dos hijas [de Guridien] no pueden perderse el espléndido baile, / sonrosada y expansiva la mayor, altiva y distante la más joven, / sus dos hijas irán al baile y serán las más codiciadas y más bellas, piensa Jon Guridien" (96). La madre entonces encomienda a sus hijas arreglarse lo mejor posible para que una de ellas se case con el

príncipe. Por su parte, la ahora hijastra pide permiso para también asistir al baile y, aunque al igual que en el relato de los Grimm su petición es rechazada, la ahora madre que es Guridien no le propone retos para ganarse el derecho de asistir a la celebración, sino que simplemente le niega la solicitud, la insulta y la encierra, con lo que niega la posibilidad de un final feliz para la joven:

> y, para asegurarse de que su hijastra no llegue nunca al baile, de que nadie le ayude o la acompañe,
> de que esa joven grisácea y mortecina jamás sea presentada ante el príncipe,
> Jon Guridien la encierra bajo llave, la encierra en el sótano para que nadie oiga sus lamentos,
> la encierra bajo llave y la joven no llega al baile,
> jamás llega,
> no la auxilian hadas madrinas ni amigos invisibles,
> no la salvan encantamientos ni prodigios,
> el príncipe jamás imagina su existencia y ella se queda allí,
> sola y aterida,
> encerrada en el sótano
> condenada por Jon Guridien a morir de hambre (96-97).

De la cita anterior quiero resaltar tres puntos: da la impresión de que Jon Guridien, incluso cuando es protagonista de esta historia, conoce el cuento original debido a que encierra a su hijastra en el sótano con la intención de evitar que se cumpla su final feliz, es decir, no parece que su decisión de privarla de la libertad corresponda únicamente a los sentimientos negativos que tiene hacia ella, sino también para evitar su propia desgracia y la de sus hijas; en segundo, existen varias versiones de este cuento, aunque sólo voy a resaltar dos para no ahondar demasiado en este asunto: una, como se menciona en la *reescritura* de Volpi, donde una hada madrina es quien auxilia a la desdichada joven y la que he resumido arriba, donde son las aves que habitan el avellano que planta Cenicienta sobre la tumba de su madre; y, en tercero, el último verso no deja lugar a dudas en cuanto a porqué esta joven no alcanza un final feliz: el anciano soldado metamorfoseado en una madre obsesiva no lo desea de esa manera.

Así y todo, en esta *reescritura*, como en la correspondiente a "El Enebro" y a "Caperucita Roja", se omiten detalles sangrientos y hasta grotescos: en este caso los cortes que se hacen las hermanastras en los pies con tal de que sus pies encajen en las zapatillas de oro y así puedan casarse con el príncipe o el sangriento ataque de las palomas contra las

hermanastras que las deja ciegas. No obstante, se conserva la constante hasta ahora de que el desenlace de estas *reescrituras* favorece al villano y no ya al héroe, quien se muestra imposibilitado por las circunstancias para alcanzar su esperable final feliz con el propósito de generar horror en el lector al mostrar que estos finales no son inherentes a los héroes ni tampoco a los buenos.

Quiero realizar un último apunte por ahora, y es el hecho de que, a diferencia de Erno Satrin y Luk Embler, Jon Guridien, en su papel como la madrastra malvada, no duda en atormentar a su hijastra e incluso causar su muerte de la misma manera en que no dubita al verse en la circunstancia de tener que asesinar a un enemigo como miembro del batallón 303 de la policía de reserva, antes bien parece gozar con el sufrimiento ajeno: "Jon Guridien, en cambio, no vacila, / cada vez que distingue un escorzo humano en lontananza, un jirón blanco entre las ramas, cierta palidez en la espesura, / Jon Guridien dispara y lleva la cuenta de sus víctimas" (132); por su parte, "Luk Embler o lo que queda de Luk Embler dispara a ciegas en el oscuro bosque oscuro, / aprieta el gatillo y mira hacia otra parte, sus dientes castañean, / de sus labios sólo surgen maldiciones, / mira hacia otra parte y, sí, dispara" (132), con lo que se confirma que sus acciones no son deseadas, sino sólo realizadas con el propósito de cumplir su deber.

Jon Guridien, además, se muestra muy entusiasta de servir a su país:

> Jon Guridien no suelta su bayoneta ni un instante,
> enamorado del tubo de metal que le han confiado al iniciar los ejercicios,
> Jon Guridien lo lleva a todas partes, pule su superficie con esmero, lucha contra el óxido,
> Jon Guridien lava la empuñadura y enristra la bayoneta a la menor oportunidad, enamorado,
> Jon Guridien ama su bayoneta tanto como amó a su esposa muerta (38);

lo cual podría deberse a una de dos opciones: o Guridien desea no sentirse inútil e invisible ante sí mismo y su patria, o sea, alcanzar reconocimiento: "Jon Guridien se prueba el uniforme, el uniforme marino, y luce su nueva insignia ante el espejo, / quisiera saltar y reír pero se limita a ensayar un saludo, el brazo bien extendido ante el espejo" (28);[95] o sólo busca darle rienda suelta a impulsos internos de causar daño a los demás, lo cual, en última

[95] Esta imagen del saludo militar también puede remitir a una acción atribuida a los nazis.

instancia, no tiene gran relevancia debido a que en cualquier caso Jon Guridien causa dolor y perdida en los demás por iniciativa propia:

> Qué diablos hace, Guridien,
> le espeta el sargento Satrin,
> me preparo, sargento, responde el cabo, me preparo,
> y vuelve a clavar su bayoneta en el lomo de un gato,
> un gato medio vivo medio muerto que se agita y maúlla enloquecido (44).

Quizás por esto, a diferencia de las cuatro *reescrituras alegóricas* anteriores, no sólo el final de la diégesis es modificado en favor de un relato de terror, sino la mayor parte del relato. Se omiten muchas acciones y momentos del cuento y, por ende, éste se centra únicamente en recalcar que la focalización está centrada en Jon Guridien, quien favorece el merecimiento de sus hijas a ser felices debido a sus cualidades y desfavorece al sacrificable personaje de la joven huérfana que tanto desprecia.

Parece lógico entonces que Satrin, Embler y Guridien sean incorporados en las tres terroríficas *reescrituras* de los cuentos de los Grimm ya mencionados, puesto que en el capítulo anterior han fusilado "insectos" a sangre fría en el bosque, en un bosque del que incluso temen ya no poder escapar, lo que les genera estas pesadillas: "Comprendes ahora, lector, que ya nunca saldrás del oscuro bosque oscuro" (84).

3.8. El ajusticiamiento de un prodigioso Flautista

La última *reescritura* de un cuento infantil dentro de *Oscuro bosque oscuro* corresponde al cuento "El Flautista de Hamelín" y se encuentra contenida en el capítulo "Última tarea". Un resumen de esta historia, que a diferencia de las otras sí cuenta con una ubicación precisa y real, es el siguiente: En una ciudad alemana llamada Hamelin, poseedora de un paisaje placentero y embellecido por la riberas de un río cercano, la gente se siente orgullosa de vivir en este lugar hasta que un día se ve atacada por una plaga de ratas. La cantidad de roedores es tal que no temen a los perros ni a los gatos, y son tan voraces que roban grandes cantidades de queso y meten la naríz en toda la comida que encuentran, con lo que la vida en Hamelín se vuelve insoportable. Entonces la gente se reúne y va a quejarse y lanzar amenazas al ayuntamiento en busca de una solución por parte del alcalde y sus concejales. Un extraño personaje vestido con una capa roja, y que se hace llamar el Flautista Mágico, se presenta a la reunión para ayudar al pueblo a deshacerse de la plaga

gracias a su encanto secreto de atracción de seres vivos a cambio de un millar de florines. Los asistentes a la reunión se percatan entonces de que carga una flauta y de que mueve los dedos al hablar mientras el Flautista les comenta sus trabajos pasados. Luego de que le ofrecen cincuenta mil florines por su ayuda, el Flautista sale a las calles y comienza a atraer a las ratas, que salen de todos lados, con sólo tres notas de música de su instrumento mágico, aunque sigue tocando a lo largo de toda la ciudad con la multitud de roedores bailando a su espalda hasta un río en que las ratas caen y se ahogan. No obstante, una rata sobrevive al agua y escapa a Ratilandia para contar lo sucedido, sobre lo hipnótico del sonido de la flauta del músico, con lo cual ninguna rata vuelve a ir a Hamelín. Dada la erradicación de la plaga, los habitantes de Hamelín celebran su liberación y el alcalde recupera su confianza y manda a bloquear cualquier entrada a los hoyos de las ratas. Al volverse, se encuentra con el Flautista, quien le solicita su pago de mil de florines por su trabajo, pero el alcalde y sus concejales se burlan de que las ratas ya se han ahogado y se excusan con que también han afectado su economía y que sólo pueden pagarle cincuenta florines. El Flautista les advierte que no alimenten su cólera y que mejor le paguen antes de que toque su flauta de otro modo, pero el alcalde no recula e incita al músico a vengarse. El Flautista sale a la calle, comienza a sonar su flauta y un murmullo de piececitos, similar al de las ratas antes, comienza a escucharse y los niños y adolescentes de Hamelín comienzan a seguir al músico mientras que los adultos los miran desfilar sin hacer nada debido a las notas del instrumento musical. El Flautista no conduce a los niños hacia el río como a las ratas, sino hacia la montaña, y el alcalde y sus concejales imaginan que el músico se cansará, dejará de tocar y que los niños volverían a salvo, pero no es así. Apenas en las faldas de la montaña, las tierras se abren y forman una gruta en la que entran el Flautista seguido por los menores de edad antes de cerrarse el hoyo y que el paisaje se restaurara. Un niño cojo, debido a su incapacidad, es el único que no desaparece junto al resto, aunque no se muestra feliz por ello, Cuando le preguntan por lo sucedido, el niño les cuenta que, a través de la música, el Flautista le había prometido muchas cosas buenas, con mejores animales y criaturas en una tierra feliz e idílica. Por último, el alcalde trata de enmendar su error y recompensar al Flautista por su ayuda con el propósito de que los infantes vuelvan a casa, pero es imposible, por lo que esta historia se vuelve una leyenda de Hamelín.

Para esta *reescritura*, Volpi vuelve a introducir toda la alegoría del cuento en un sólo capítulo, como en los primeros dos casos y recupera también el comienzo, aunque con una pequeña variación que, a fin de cuentas, no modifica nada: "Había una vez, / no lejos del oscuro bosque oscuro" (133). A su vez, de igual forma cambia el modelo practicado hasta la *reescritura* anterior al ya no presentar en primer lugar a un personaje para introducir el conflicto inicial, sino a "una ciudad en los márgenes de un caudaloso río, / sus habitantes eran gente honesta e industriosa que vivía en amplias casas de ladrillo, / con el tiempo la ciudad se volvió pacífica y muy rica hasta que un día ocurrió algo extraordinario" (133). En este punto, se respeta, aunque de forma resumida y con tono lírico, la problemática de la plaga de ratas planteada en el cuento de los hermanos Grimm: "pero de la noche a la mañana las ratas se multiplicaron, / cientos de ratas, miles y miles de ratas, / un mar negro de ratas se apoderó de la ciudad, / atacaron graneros y almacenes, ropa de cama y vestimentas" (133); ante lo cual, los habitantes reaccionan de la misma manera que los de Hamelín al quejarse ante el ayuntamiento y, en respuesta, los concejales proponen posibles soluciones:

> y exigieron una respuesta a tantos estropicios,
> las ratas devoraron mis botas, las ratas devoraron mi sayal y el de mi esposa, las ratas mordieron las piernas de mis hijas,
> un concejal dijo armemos un ejército de gatos,
> pero alguien le respondió cómo un ejército de gatos cómo, si todos los gatos están muertos,
> un segundo concejal dijo por qué no envenenamos la comida, pero alguien le respondió que no quedaba ya comida,
> los honestos y aterrorizados ciudadanos se lamentaban,
> qué será de nosotros, qué (134).

Entonces se presenta el posible héroe y alardea de sus dotes: "el hombre alto y desgarbado, con su capa bermellón, su blanca pluma y su flauta color oro alzó la voz y dijo / yo he liberado pueblos enteros de plagas de polillas y murciélagos, dijo, / y no quedó una sola polilla ni un solo murciélago en esos pueblos, dijo, / por mil florines me ofrezco a liberar su pulcra ciudad de las ratas, del negro mar de ratas, dijo" (134-135); y el alcalde ofrece pagarle cinco mil florines, que no cincuenta mil como en la hstoria de las Grimm, y el músico acepta el trato: "y el hombre alto y desgarbado condujo a las ratas a un acantilado, / allí condujo al negro mar de ratas, y las obligó a tirarse al precipicio, / una tras otra, una tras

otra, / las ratas se precipitaron en el abismo y el negro mar de ratas se esfumó de la memoria" (135). Luego que se deshace de las ratas, el Flautista no recibe la recompensa acordada por "el alcalde y los concejales de la rica ciudad" (140), sino que se ve privado de ella: "cinco mil florines es un exceso, lo rebatió, / las ratas están muertas y enterradas, el negro mar de ratas no volverá nunca a inundar nuestra ciudad, le dijo, / confórmate con cincuenta florines o ni siquiera eso tendrás. / concluyó el alcalde sin dar tiempo a otras discusiones" (140). En consecuencia, el músico los maldice y castiga:

> [los habitantes] volvieron a sus casas y esa noche, esa noche de primavera, agotados por su lucha con las ratas, durmieron un sueño profundísimo,
> tan denso sueño que, cuando comenzaron las agudas notas de la flauta, sólo los niños alcanzaron a escucharlas,
> agudas notas que producían una envolvente melodía,
> música que se metía en los oídos de los niños y los arrebataba de sus camas,
> música celestial que llenaba sus cabezas y los impulsaba a salir y a tomar el camino principal de la ciudad,
> música empalagosa que sacudía cada uno de sus músculos y los empujaba rumbo a la salida del pueblo,
> hacia el oscuro bosque oscuro (141).

Entonces, al igual que en el cuento de los Grimm, el músico hipnotiza y se lleva a los infantes de la ciudad para siempre al abrir un agujero y hacer que los niños ingresen antes de que la entrada se cierre:

> el hombre se detuvo ante una imponente roca negra,
> el hombre tocó su flauta más fuerte que nunca, más fuerte,
> hasta que la roca se partió en dos,
> una larga herida en medio de la roca,
> y los niños comenzaron a introducirse en aquella cueva,
> uno tras otro, uno tras otro,
> y quedaron atrapados en las entrañas de la roca,
> entonces el hombre alto y desgarbado, con la capa bermellón y la blanca pluma,
> sonó su flauta por última vez,
> el agudísimo sonido de su flauta,
> y la roca se cerró para siempre,
> para siempre (142).

Este cuento de los hermanos Grimm, en contraste con los cinco presentados hasta ahora, no posee un final feliz, y, como todos los finales de las *reescrituras alegóricas* de Volpi, este cierre tampoco es agradable, aunque esta vez ni siquiera para el agresor, que serían el alcalde y sus concejales:

> sólo un niño pequeño, sólo uno, alcanzó a escapar de las entrañas de la roca,
> corrió a la próspera ciudad a contar lo que había sucedido,
> por más que hicieron y rogaron, por más que rezaron y se arrepintieron,
> los honestos habitantes de la ciudad jamás lograron penetrar en las entrañas de la roca,
> los niños se quedaron atrapados para siempre,
> sus cuerpos y sus voces atrapados en la roca para siempre,
> y nadie nunca supo qué fue de ellos (142).

Aquí la figura del agresor se percibe un tanto desdibujada debido a que tanto los honestos habitantes de la ciudad —cuyo adjetivo calificativo es irónico— como el flautista presentan comportamientos negativos: los primeros al negarse a pagar al músico por la ayuda brindada para deshacerse de las ratas y el segundo por hacer justicia por mano propia ante la estafa de que fue víctima. Por ende, la figura del héroe parece no existir en este relato: en un comienzo, el flautista toma este papel, aunque, dado su actuar, lo tergiversa hasta convertirse en un héroe vengativo.

Además, en la cita anterior se puede notar otra modificación al cuento de los Grimm: en "El Flautista de Hamelín" el niño se salva debido a una incapacidad física mientras que en *Oscuro bosque oscuro* el infante simplemente "alcanzó a escapar" (142); no obstante, ambos cumplen con la función de contar su experiencia. Con respecto a esto, en el relato de Volpi es el infante quien avisa a los ciudadanos de lo sucedido debido a que éstos duermen mientras el músico atrae a los niños hacia el oscuro bosque oscuro; en contraste, en el cuento de los Grimm, los ciudadanos son testigos inmóviles e inútiles de la venganza del músico causada por su falta de honestidad e integridad al no pagarle lo establecido. Considero que el rapto de los niños mientras los adultos duermen y descansan planteado por Volpi causa un mayor impacto de horror en el lector debido a que los ciudadanos ni siquiera se enteran de lo sucedido por sí mismos, sino por el testimonio del niño que consigue escapar.

Otro detalle importante para resaltar es el hecho de que, mientras que en "El Flautista" es la propia habilidad del músico, cuando no la magia, con su instrumento lo que ocasiona el efecto hipnótico en sus objetivos, en *Oscuro bosque oscuro* se plantea un origen oscuro a dicho poder: "arrancándole sonidos a su flauta color oro, / deslizando sus armonías suaves y diabólicas en los cuerpos de los niños" (141), aunque también como "música celestial" (141).

Un par de citas más para confirmar la brutalidad que Volpi confiere a sus *reescrituras alegóricas* de los cuentos infantiles de los hermanos Grimm: "Por más que buscan y buscan, / los niños extraviados en el bosque no encuentran la cabaña con muros de caramelos" (129) y "Jamás tomen el camino del bosque porque hay lobos al acecho, / escucharon los niños decir a sus abuelas poco antes de que éstas fueran devoradas por los lobos" (131). En *Oscuro bosque oscuro* los niños no tienen oportunidad alguna de vencer a la adversidad ni superar los peligros, como el lobo devorador de abuelas o las madrastras malvadas, ni tampoco de encontrar un lugar agradable y que no necesariamente sea seguro, como la cabaña de caramelos o un palacio quizás para mostrar que los infantes no están exentos de padecer las situaciones más desafiantes o los peores actos ni siquiera por poseer su inocencia o por poder convertirse en el futuro. No es casualidad que se conserve la edad de los protagonistas de estas *reescrituras alegóricas*, como si se modifica la edad de los soldados del batallón de la policía de reserva con referencia a su similar histórico, puesto que no sería el mismo efecto en el lector ni el mismo peso en la historia si los infantes en esta media distancia fuesen adultos o incluso ancianos. No es igual la muerte ni el sufrimiento de un niño con los de un adulto, y eso apunta al terror que Jorge Volpi anticipa desde el subtítulo de *Oscuro bosque oscuro*.

Con base en lo apuntado hasta aquí, este último cuento de los hermanos Grimm, "El Flautista de Hamelín, es el más apropiado para resumir y dar cierre a *Oscuro bosque oscuro* porque trata los motivos de la infestación, la plaga y el salvador: en ambos casos una plaga (llámense ratas o miembros del enemigo) infesta un lugar (sea una ciudad alemana o sea un territorio indefinido pero referenciable) y debe ser erradicada por un héroe (un flautista mágico o un ejército conformado por quinientos ancianos).[96] Los hombres, mujeres e infantes del sector enemigo se han convertido en ratas,[97] en una plaga para otros, por lo que deben ser eliminados para recuperar el equilibrio arrebatado por los invasores; de esta manera, los asesinos, estos viejos que acatan órdenes y asesinan a sangre fría a sus similares sin cuestionarse nunca si hacen lo correcto, se convierten en héroes cuya

[96] Esta relación ya ha sido planteada anteriormente por Sonia Rodríguez, cuando menciona que "la posible identificación de ratas y niños en *El flautista de Hamelín*, sería equiparable a la de insectos y víctimas en la novela" ("Los hermanos…", 650); la retomo y profundizo en ella porque me parece una hipótesis acertada.

[97] Sonia Rodríuguez ya ha señalado esto, acerca de que "la posible identificación de ratas y niños en *El flautista de Hamelín*, sería equiparable a la de los insectos y víctimas de la novela" ("Los hermanos…", 650).

recompensa no necesariamente es reconocimiento y retribución, sino antes un castigo, como en los casos de Erno Satrin y Luk Embler:

> tras la derrota,
> [Satrin] se encerró en la antigua casa familiar a cal y canto,
> recorría sus pasillos en silencio, cabizbajo,
> hasta que llegó otra orden de captura desde los antiguos territorios ocupados,
> la captura de Erno Satrin,
> criminal de guerra,
> cómplice del capitán del batallón 303 de los policía de reserva
> que ordenó el cruel ajusticiamiento de quince partisanos
> [...]
> Luk Embler retornó al puerto,
> atisbó los rotos cristales de su panadería,
> los restos humeantes de su horno,
> nada pensó ante aquellas ruinas,
> nada,
> y luego escapó para siempre de la historia (145-147).

El héroe que se convierte en villano (o falso-héroe, de acuerdo con Propp), como el flautista de Hamelín, aunque por otros motivos, queda ejemplificado en el capitán del batallón 303 de la policía de reserva; ambos pasan de ser la persona más aplaudida y elogiada a la más aborrecida y despreciable:

> El capitán regresó al puerto como los otros,
> el rostro devastado por el viento,
> la voz disminuida,
> los ojos opacados para siempre en el espesor del bosque oscuro,
> sobrevivió en silencio a los últimos estallidos de la guerra
> y, tras la rendición, recuperó su cargo de policía de carrera,
> sus superiores le concedieron los galones de mayor y lo trataron con el respeto reservado a los patriotas y los héroes,
> al cabo de unos meses las autoridades de los antiguos territorios ocupados reclamaron su presencia
> lo acusaron de ordenar la ejecución de un grupo de partisanos,
> un tribunal no tardó en dictaminar su culpa y su condena,
> al día siguiente el capitán pendía de la horca en un establo habilitado como prisión en los antiguos territorios ocupados,
> nadie habló a su favor,
> nadie,
> se dice que arrostró la muerte con resignada gallardía (144-145).

La diferencia entre el flautista y el capitán radica en que sólo el primero se salió con la suya a final de cuentas, como lo hacen el sargento Amat y el subteniente Drajurian, quienes

> jamás fueron llamados a cuentas,
> el sargento Amat continuó su carrera como policía en el puerto hasta su jubilación a los setenta años,
> fue homenajeado por el alcalde y sus compañeros le dedicaron una polka y una marcha,
> y organizaron un banquete para alabar su entereza y bonhomía,
> el subteniente Drajurian siguió en la policía sólo un año después de la derrota,
> luego se casó con otra muchacha del puerto,
> una joven escuálida y casi muda,
> de larguísimos cabellos azabaches,
> y se dedicó a la venta de casas y terrenos
> hasta el día de su muerte,
> a los ochenta (146).

Estos personajes no pagan por sus actos reprobables —del sargento Amat, la orden para masacrar "insectos" en el bosque en "Primera tarea" y la de fusilar a veinte niños de Trottig enfrente de sus familiares en "Clemencia"; del subteniente Drajurian, la violencia que ejerce contra su prometida Tesa a lo largo de la narración, violencia que la conduce al suicidio— mientras que el capitán, un hombre que salva a trece ancianos de cumplir con su enrolamiento en el batallón 303 de la policía de reserva al concederles la oportunidad de retirarse de no sentirse capaces de asesinar, muere fusilado: la impunidad es, en un sólo concepto, una muestra más de todo lo malo que Jorge Volpi ha descrito e ilustrado en *Oscuro bosque oscuro*.

Conclusiones

El horror y el terror convergen en *Oscuro bosque oscuro*. No sólo se pueden localizar elementos, imágenes o personajes que causan terror, como tampoco únicamente que causan horror. Ambas categorías conviven e interactúan dentro y fuera del *bosque volpiano*, incluso a pesar de que el subtítulo de esta media distancia es "Una historia de terror". En el exterior de esta novela, especialmente las portadas de las diversas ediciones, el horror se presenta incluso para los potenciales lectores a través de imágenes o símbolos tales como la figura del cuervo, la silueta de un oscuro bosque y la presencia de la esvástica debido a los significados, temores, creencias o acontecimientos históricos que les son relativos. En cuanto al interior de esta media distancia, tanto hay cosas de las que uno puede escapar como de las que no, lo mismo seres tangibles que causan terror como fuerzas intangibles que producen horror, y no ya sólo en el receptor de la obra, sino también en los personajes mismos.

Con respecto a las *reescrituras alegóricas*, según lo he analizado, prevalece el horror debido a las no desconocidas, pero quizás sí hasta cierto punto intangibles fuerzas que recorren la espesura de este bosque, lo oculto detrás de la deshumanización y animalización sobre los habitantes enemigos, lo ambiguo en cuanto a los sueños y las pesadillas de algunos miembros del escuadrón 303 de la policía de reserva y la realidad que viven los soldados en general, la transgresión de los cuentos infantiles mismos y lo macabro de sus nuevos finales.

El hecho de suprimir la función del héroe propuesta por Propp en las *reescrituras* de Jorge Volpi anula, como ya he mostrado, cualquier posibilidad de un desenlace feliz para los personajes "buenos". Esto, a su vez, cancela el aprendizaje que, según Bettelheim, los cuentos de hadas originales otorgan a los infantes. Pondré como ejemplo la *reescritura* de "El enebro", aquella en que el niño tan rojo como la sangre, tan rojo, y tan blanco como la nieve, tan blanco, muere decapitado por su madrastra (la agresora del protagonista, de acuerdo con Propp), y cuya historia queda truncada cuando la hija cree que decapita sin querer a su hermanastro y lanza un alarido a causa de la sorpresa que le causa dicha escena. Al no darse la oportunidad del renacimiento para el protagonista, un infante deja de ser el lector ideal de esta historia dado que, según Bettelheim, no concretaría una interpretación

positiva y formativa del texto, antes, en cambio, lo podría afectar emocionalmente (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 174). O, dicho de otra manera, "En algunos casos, la reescritura podría desestabilizar el sistema de valores plasmado en el hipotexto" ("La reescritura como herramienta…", 97), que es el caso de *Oscuro bosque oscuro*, donde las cualidades de los cuentos de hadas que señala Bettelheim en su *Psicoanálisis* son transgredidas por la intención de generar horror. El sentido de estos cuentos es modificado en favor del horror para potenciar la brutalidad de la vida y de los actos de los humanos, es decir, la metáfora que el propio Volpi esperaba plasmar en *Oscuro bosque oscuro*.

Este horror deseado abarca desde la deshumanización y animalización de los seres humanos, tanto al convertirlos en insectos como al resaltar su bestialidad interna, hasta lo obsceno y reprobable del comportamiento de ciertos individuos, como es el caso de Jon Guridien, quien se masturba en una letrina mientras piensa en niños y en sus cuerpos desnudos y vulnerables. Horror en que los arquetipos de las figuras de protección, llámense los padres o la gente mayor, son mutilados cada que estos individuos cometen los peores actos posibles, y especialmente a los infantes: abandonar a sus hijos en un bosque, devorar niños en un festín caníbal, acechar a niñas adentradas en la espesura, no tener piedad ni consideración alguna por los hijastros, ejecutar personas luego de reducirlas a insectos, animales rastreros y asquerosos o provocar que los hijos de otros desaparezcan para siempre por no cumplir un trato. Horror presente en la plasticidad de las hermosas imágenes macabras de muerte y en lo sonoro, rítmico y repetitivo del tono lírico con que se cuenta la historia.

Una historia en que los infantes son las principales víctimas, no ya sólo por ser la mayor concentración de los perjudicados, sino también porque la literatura infantil, aquella escrita, pensada y plasmada para ellos, con un afán de apoyarlos en la vida, se ve transgredida y reemplazada al cambiar de objetivo: ya no asistir al infante, mucho menos al adulto, sino horrorizar a cualquiera que lo lea desde el hecho mismo de la negación de un final feliz en las seis *reescrituras alegóricas*: "[El horror es] un género que no vislumbra ninguna opción satisfactoria para los personajes [..., en contraparte, dentro] del género del terror, siempre existe una posibilidad de escapatoria, por pequeña que esta sea" ("El horror en la literatura", 32).

Este horror que en *Oscuro bosque oscuro* abarca desde el añadido por Volpi a los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, pasa por el uso de artículos indeterminados para generar el sentido de universalidad y alcanza hasta el horror inherente de los relatos infantiles mismos y de los hechos históricos alegorizados para crear posibles vías de escape hacia el cronotopo cero del *Crack*. No obstante, conocer lo verídico detrás de esta media distancia, es decir, reconocer el trabajo de investigación del escritor mexicano, presente en cada una de sus novelas y medias distancias, no reduce el sentimiento de horror que esta lectura genera en el lector, si acaso lo generaliza y apunta a la reflexión acerca de la maldad inherente en el ser humano y no a imaginar que la Historia ha quedado en el pasado.

Lo concluido hasta ahora me orilla a cuestionar: ¿Qué sucedería si alguien lee la novela sin el conocimiento de los acontecimientos bélicos del siglo pasado?, ¿o quizás, de forma más práctica, sólo se evitan o eliminan los elementos paratextuales (portadas y contraportadas de las diversas ediciones de *Oscuro bosque oscuro*) que nos predisponen a pensar en el genocidio judío? Mi opinión es que, de esa manera, la historia contenida en esta media distancia de Jorge Volpi cobraría independencia de su supuesto antecedente histórico y sería leída como una historia universal y atemporal, no sólo como un recordatorio de lo ya ha sucedido, sino también de aquello que todavía puede suceder. Un recordatorio de la complejidad del ser humano y de lo repetitivo de su comportamiento.

Al respecto, y ya para concluir, el uso de las repetitivas frases “uno tras otro” y “una tras otra”, además de que refuerzan el tono lírico de la narración, se presentan siempre que se habla de un personaje indeseado o, más generalmente, cada que alguien muere o está próximo a hacerlo, como los hermanos en la *reescritura alegórica* de “Hansel y Gretel”, los “insectos” de Vosej fusilados a quemarropa por orden del sargento Amat en el capítulo “Primera tarea”, las “doce mil personas según el viejo censo y unos dos mil niños que han de ser exterminados, / uno tras otro, uno tras otro” (136), de Drancol en “Última misión” y los infantes ciudadanos en la *reescritura* de “El Flautista de Hamelín”; pero también cuando alguien o algo se come a alguien o algo más, es decir: los cuervos con las migajas de pan, los hermanos con la casa de dulce y la “anciana de agudos dientes cenicientos” con los niños en la primera *reescritura* de los cuentos de hadas de los Grimm. Y aunque estas frases muy similares entre sí parecen acarrear un futuro nefasto para las víctimas, lo mismo

sucede con algunos victimarios, como ciertos soldados miembros del batallón 303 de la policía de reserva que desean o no fusilar a otras personas pero que comienzan a sufrir pesadillas, como Embler, Satrin y Guridien o abandonan comportamientos cotidianos como Luk Embler, quien "ya no piensa en su horno, ya no echa de menos el calor de su horno" (112) o como Erno Satrin, quien "ya no boxea con su sombra, / ya no emprende sus largas caminatas por el bosque, / ya no hace calistenia bajo la roja luz del otoño, / [...] ya ni siquiera juega al ajedrez con el capitán" (136). En última instancia, la frase "uno tras otro" se convierte en una alegoría de lo repetitivo y desquiciante de la maldad humana, la vida militar y las órdenes a cumplir en el *Oscuro bosque oscuro*.

Bibliografía

—, “Cuentos de hadas y nazismo”. Consultado en: https://www.kindsein.com/es/34/2/840/.

ÁLAMO, Alfredo “Cómo los hermanos Grimm fijaron los cuentos tradicionales”, Divulgación, 2018. URL:https://www.lecturalia.com/blog/2018/02/13/como-los-hermanos-grimm-fijaron-los-cuentos-tradicionales/.

ALVARADO RUÍZ, Ramón, "El *Crack:* veinte años de una propuesta literaria", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18.2 (2016), 205-232.

—, “Las novelas del Crack, multiplicidad y superposición de mundos”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literaria*, 13 (2013), 145-172.

—, *Literatura del Crack: un manifiesto y cinco novelas*. 2017: https://www.google.com.mx/books/edition/Literatura_del_Crack/dwunDwAAQBAJ?hl=es-419&gbpv=1&pg=PT5&printsec=frontcover&bshm=rime/1.

—, “¿‘Lo universal es lo local sin muros’?: desplazamientos temáticos en la literatura del *Crack*”, *Desplazamientos de la literatura mexicana actual*. Guanajuato, Ediciones EÓN, 2019, pp. 85-106.

—, “Santiago Gamboa y Jorge Volpi, una mirada compartida de una narrativa global y local”, *Estudios de Literatura Colombiana*, 43 (2018), 85-101.

ÁNGEL G., Roberto, “Narratología en la novela híbrida *No será la tierra* de Jorge Volpi”, *Alpha*, 36 (2013), 41-54.

BAERT, Lieselot, *La frontera entre ficción y realidad en las obras de Pedro Ángel Palou: un estudio de los personajes de En la alcoba de un mundo (1992) y Memoria de los días (1995)*, Tesis de Maestría. Universidad de Gante. 2011.

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid, 1989.

BAUSO, Matías, "El bosque que esconde el horror: las fosas de los 800 niños de Tarnow asesinados por los nazis", *Infobae*, 2018. Consultado en: https://www.infobae.com/sociedad/2018/04/15/el-bosque-que-esconde-el-horror-las-fosas-de-los-800-ninos-de-tarnow-asesinados-por-los-nazis/

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, tr. Silvia Furio. Distrito Federal, Grijalbo, 1988.

BROWNING, Christopher R., *Aquellos hombres grises. El Batallón 101 y la Solución Final en Polonia*, 2a ed., tr. Montse Batista. España, Edhasa, 2019.

BUKSDORF, Daniela, "La reescritura como herramienta de respuesta literaria", *La palabra*, 27 (2015), 95-106.

CAMPOS GARCÍA, Jesús, "Escribir sobre lo escrito", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 6 (2001), 3-5.

CARBAJAL, Brent, "*Herir tu fiera carne* de Eloy Urroz y *Sanar tu piel amarga* de Jorge Volpi: almas gemelas y novelas del 'Crack'", *ALPHA*, 21 (2005), 179-185.

CASTAÑEDA HERNÁNDEZ, María del Carmen, "*Oscuro bosque oscuro*: desmitificación y transgresión de los cuentos de hadas", *Taller de Letras*, 50 (2012), 73-86.

CAYUELA, Anne, "De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro", *Criticón*, 79 (2000), 37-46.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo, Estivill Alejandro, Vicente Herrasti et all., *Crack: instrucciones de uso*. México, Random House Mondadori, 2004.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou et all., "Postmanifiesto del Crack 1996-2016", *Claves de Razón Práctica*, 248 (2016), 118-131.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo, "La esvástica en armas antiguas. Relaciones Iconográficas del Símbolo y Estimaciones sobre su Posible Significado", *Gladius*, 7 (1968), 27-43.

CONSUEGRA, Jorge, "Oscuro bosque oscuro", entrevista, 2010. Consultado en: https://www.youtube.com/watch?v=h33jg6heUts&t=85s.

COSTAMAGNA, Alejandra, "*No será la Tierra* de Jorge Volpi", *Taller de letras*, 41 (2007), 211-213.

CRUZ CARRASCO, Andrés, "El 101 Batallón de Reserva de la Policía", *Diario Concepción*, 2019. Consultado en: https://www.diarioconcepcion.cl/opinion/2019/02/27/el-101-batallon-de-reserva-de-la-policia.html

DEL PALACIO, Marcela, "Los escritores del Crack", *El siglo de Durango*, 2011. Consultado en: https://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/2011/los-escritores-del-crack.html?from=old.

DÍEZ COBO, Rosa María, "Globalización y nuevas corrientes políticas en la narrativa hispanoamericana", *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria*. En *Memoria Académica*, 2009, pp. 1-7. Consultado en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3537/ev.3537.pdf.

FLORES HERNÁNDEZ, Silvia Alfara, *Algunos elementos vanguardistas en una novela posmoderna:* En busca de Klingsor *de Jorge Volpi*. Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. 2003.

FUNES, Susana, En busca de Klingsor*: Crisis novelada de la Modernidad Emancipadora*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 2015.

FUENTES, Carlos, "El crack", *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara, México, 2011, pp. 357-376.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, tr. Cecilia Fernández Prieto. Taurus, Madrid, 1989.

—, *Umbrales*, tr. Susana Lage. Siglo XXI editores, Buenas Aires, 2001.

GONZÁLEZ GRUESO, Fernando Darío. "El horror en la literatura", *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017), 27-50. DOI: https://doi.org/10.15366/actionova2017.1

GRIMM Jacob y Wilhelm Grimm, "Caperucita Roja". Consultado en: https://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/caperucita_roja

—, "El Enano Saltarín (Rumpelstiltskin)". Consultado en: https://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/rumpelstilzchen

—, "El Enebro". Consultado en: https://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/el_enebro

—, "El Flautista de Hamelín". Consultado en: https://ciudadseva.com/texto/el-flautista-de-hamelin-grimm/

—, "Hansel y Gretel". Consultado en: https://www.grimmstories.com/language.php?grimm=015&l=es&r=de

—, "La Cenicienta". Consultado en: https://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/la_cenicienta

HERRERA, Adrian. "Miradas mexicanas a la Alemania nazi: José Emilio Pacheco y Jorge Volpi." *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Las dos orillas, celebrado en Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004, vol. 4*. Eds. Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja. México, FCE, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de México, 2007, pp. 289-300.

LARA, Liliana, "El espacio dislocado en la obra de Mario Bellatín". Consultado en: https://www.iberoamericana-vervuert.es/capitulos/09_19_9783968693002_cap167.pdf. DOI: https://doi.org/10.31819/9783968693002_167.

LEMUS, Rafael, "*No será la Tierra*, de Jorge Volpi". Reseña del 31 de diciembre del 2006. Consultado en: https://letraslibres.com/libros/no-sera-la-tierra-de-jorge-volpi/.

MACÍAS RODRÍGUEZ, Claudia y Jung-Euy Hong, "Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 35 (2007). URL: https://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/macias_rodriguez_claudia/entrevista_a_cristina_rivera.htm

MARTÍNEZ VELÁZQUEZ, Rocío, "Los inicios de la globalización en la narrativa mexicana: la generación del *Crack*", *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 10 (2015), 268-279.

ORTEGA ARANGO, Oscar, "Inventando la realidad. Ficción, historia y poder en *Una novela criminal* de Jorge Volpi", *Revista Inclusiones*, 7 (2020), 273-280.

ORTIZ, Guillermo, reseña de *Oscuro bosque oscuro*. *Culturamas. La revista de información cultural en Internet*, 21 mayo 2010. Consultado en: https://www.culturamas.es/2010/05/21/oscuro-bosque-oscuro/.

OVIEDO, José Miguel, "23.9. Hacia el fin de siglo: una relación precaria", *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente*. Madrid, Alianza, 2001, pp. 455-466.

PELLICER Vázquez, Ana, "El escepticismo apasionado. Un diálogo con Jorge Volpi", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85 (2009), 435-443.

—, "Los (muchos) territorios de la Mancha: Cervantes y la Generación del Crack", *Señales mutuas. Estudios transatlánticos de literatura española y mexicana hoy*, ed. Erika Martínez. Madrid, Iberoamericana, 2019, pp. 65-82.

POCIÑA, Andrés, "Sobre la reescritura de los clásicos", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 6 (2001), 4-10.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, tr. F. Díez del Corral. Madrid, Akal, 2009.

QUNTANA TEJERA, Luis, "*El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*, de Jorge Volpi. Una lectura desde la retórica", *La Colmena*, 84 (2014), 31-42.

—, "*En busca de Klingsor* de Jorge Volpi", *La Colmena*. 33 (2002), 108-110.

RAMOS, María D., *La trilogía de Jorge Volpi como ventana sitiada en la posmodernidad*. Tesis Doctoral. *Wayne State University Dissertations.* 2012. *DigitalCommons@WayneState*: https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1554&context=oa_dissertations.

REGALADO LÓPEZ, Tomás, "De contemporáneos al Crack. Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia en la novela mexicana de fin de siglo", *Lectura y signo*, 19 (2015), 45-67.

—, "Jorge Volpi: la novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida", *Letralia: Tierra de Letras*, 246 (2011). Consultado en: https://www.letralia.com/246/entrevistas01.htm.

—, "McOndo y Crack revisitados: un análisis de *Mala onda*, de Alberto Fuguet, y *A pesar del oscuro silencio*, de Jorge Volpi", *Actas del II Congreso Ibero-asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, eds. por Shoji Bando y Mariela Insúa: BIADIG: Biblioteca áurea digital v.27, 2014, pp. 427-439.

REICHEL, Virginia, "Adentrarse al *Oscuro bosque oscuro*: hibridación e historia", *Puntadas críticas. Reconfigurar el tapiz. Apuntes sobre literatura. Volumen II*, eds. Karina Lemes, Natalia Aldana. Argentina, *EDUNAM*, 2021, pp. 31-38.

—, "De la oralidad a la novela: Lecturas adentradas en el *Oscuro bosque oscuro*", *Puntadas críticas. Reconfigurar el tapiz*. *Apuntes sobre literatura. Volumen II*, eds. Karina Lemes, Natalia Aldana. Argentina, *EDUNAM*, 2021, pp. 61-70.

RODRÍGUEZ, Romina E. "La significación alegórica según Walter Benjamin: Límites y potencialidades", *IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Argentina, Departamento de Filosofía, La Plata, 2013*, pp. 1-14.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, "¿Cuentos de hadas, o mensajes del neolítico?", *Revista de folklore*, 428 (2017), 4-7.

RODRÍGUEZ LLAMAS, Sonia, *La* Trilogía del siglo XX *de Jorge Volpi: el arte de la novela y el discurso de poder*. Tesis Doctoral. Universidad de León. 2014.

—, "Los hermanos Grimm, vigencia y subversión del cuento popular tradicional en *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi", *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens. Barcelona, PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias S. A., 2010, pp. 639-651.

RUÍZ SAVIÑÓN, Eduardo, "En voz de Jorge Volpi", *Descarga Cultura.UNAM*, 2014. Consultado en: https://descargacultura.unam.mx/en-voz-de-jorge-volpi-2268627

SISKIND, Mariano, "Modernismo global y literatura mundial: reflexiones sobre las dislocaciones cosmopolitas del significante francés", *Revista chilena de literatura*, 2 (2017), 13-28.

SPANG, Kurt, "Aproximación semiótica al título literario", *Investigaciones semióticas, I (Actas I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Toledo 1984), Madrid,* CSIC, 1986, pp. 531-541.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, "Cronotopo", en *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Madrid, 2015.

VEGARA MEIRELLES, Paola, "El folclore y la maldad en el *Oscuro bosque oscuro* reinventado por Jorge Volpi", *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 15 (2017), 218-238.

VOLPI ESCALANTE, Jorge, "Advertencia", *Una novela criminal*. México, Alfaguara, 2018, pp. 7.

—, *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*. México, Colofón, 2011.

—, *El fin de la locura*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2003.

—, *El temperamento melancólico*. México, Editorial Seix Barral, 2004 (1996).

—, "Elogio de la *media distancia*", *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*. Madrid, Páginas de espuma, 2011, pp. 9-14.

—, *En busca de Klingsor*. Ciudad de México, Penguin Random House, 2016.

—, "La literatura latinoamericana ya no existe", *Revista de la Universidad de México*, 31 (2006), 90-92.

—, *Las agujas dementes*. México, Almadía, 2020.

—, *No será la Tierra*. México, Alfaguara, 2006.

—, *Oscuro bosque oscuro*. Madrid, Salto de página, 2010.

—, *Oscuro bosque oscuro*. Oaxaca, Almadía, 2009.

—, *Oscuro bosque oscuro. Tres narraciones líricas*. Ciudad de México, Penguin Random House, 2017.

—, "Sanar tu piel amarga", *Dos novelitas poco edificantes*. México, Penguin Random House, 2018 (1997), pp. 133-230.

—, "Vivir en un país llamado Carlos Fuentes", El País, 24, 2002. Consultado en: https://elpais.com/diario/2002/04/27/babelia/1019864367_850215.html.

ZURDO, María Teresa, *Hermanos Grimm. Cuentos*, 8a ed. Madrid, Cátedra, 2016.