

TEORÍA DE LOS JUEGOS DE JORGE VOLPI: DE LA NOVELA AL CUENTO

Min Wook, Oh

Universidad Nacional de Seúl

1. Introducción

En las últimas antologías de la narrativa breve en América Latina, Jorge Volpi también aparece incluido con algunas obras en este género, aunque el entorno principal de su obra pertenece a la novela en donde tiene gran éxito gracias a este género extenso.

En año 1999, Volpi publicó su novela *En busca de Klingsor* que ganó el premio Biblioteca Breve. Desde entonces, ha alcanzado una fama comparada con los más prestigiosos novelistas latinoamericanos, como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante y Vicente Leñero, que también ganaron este premio durante los años sesenta. Volpi escribió un cuento en ese mismo período que contiene muchas relaciones con su novela. Se trata de “*Teoría de los juegos*”, incluido en la antología *Se habla español*, el cual será el corpus del presente trabajo.

El género del cuento tiene un peso muy importante en el ámbito literario de América Latina en comparación con otras culturas, como dice Julio Cortázar:

[...] hablar del cuento tiene un interés especial para nosotros, puesto que casi todos los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España.¹

El cuento que nos ocupa atrae a sus lectores por su relación con la novela, ya que *Teoría de los juegos* podría considerarse como un ‘auto-plagio’ de *En busca de Klingsor*, por ser copia casi exacta de dos capítulos de la novela, con la misma trama. Pero esta pieza narrativa presenta algunas cuestiones en el entorno temático en el que está inscrita, porque se trata de un ‘cuento’ de *Se habla español*, cuyo tema es ‘Voces latinas en USA’ como explican Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet en el prólogo de la antología:

Buscar, en tono de comedia o drama, de aventuras o de thrillers, al latinoamericano perdido/atrapado/seducido en las profundidades de los Estados Unidos -un lugar maravilloso, exótico, excéntrico, exuberante, y, sobre todo, peligroso-.²

Los personajes y las acciones de *Teoría de los juegos* no entran en concordancia con la anterior idea y se podría pensar que este cuento rompe la unidad temática de esa antología. Con sólo este detalle no se puede señalar que su estructura no merezca la denominación de una obra autónoma, o sea, sólo como un subconjunto de las partes de una novela. Este trabajo intenta revisar los elementos compositivos del cuento, en términos de su relación con *En busca de Klingsor* para determinar

1 Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Obras completas 6*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, p. 372.

2 Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet (eds.), *Se habla español*, Alfaguara, México, 2000, p. 17.

las diferencias que lo caracterizan como creación literaria autónoma.

2. Características estructurales de *Teoría de los juegos*

Teoría de los juegos es la suma de dos capítulos de *En busca de Klingsor*, publicados como obra independiente. En la crítica contemporánea no se valora una obra sólo por su originalidad, ya que el plagio o una recreación también tienen calidad literaria, como es el caso de “*Pierre Menard, autor del Quijote*” (1941) de Jorge Luis Borges, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) de Michel Tournier, o la técnica utilizada por Ricardo Piglia en varias de sus obras.³ El primer aspecto a revisar en *Teoría de los juegos* como una obra autónoma serían las condiciones de género del cuento, porque la primera diferencia aparente entre la novela y este nuevo texto sería la categoría literaria.

Un género no se ubica en un puesto definitivo sino que innova y cambia en la concepción que de él se tiene: “Históricamente, los géneros ocupan un espacio cuyos componentes evolucionan a lo largo de los siglos”.⁴ Sin embargo, el concepto de género les entrega a los lectores un código que crea una expectativa, como expresa Borges: “Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer [que] cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela o cuando lee un poema”.⁵ Y también Claudio Guillén enfoca la función de los lectores cuando destaca los seis aspectos de la “genología”: “Pragmáticamente, o sea desde el punto de vista del lector (o mejor dicho, los lectores: el público), el género implica no sólo trato sino contrato.”⁶ De esta manera, las características genéricas del cuento le ayudan a los lectores para concentrar y comprender las obras, y los autores pueden ajustarse a ellas, a su vez, para expresar su intención con eficacia.

La mayoría de las propuestas teóricas marcan la diferencia entre novela y cuento para aclarar las condiciones de la narrativa breve, porque son difíciles de definir como género y de explicar como un proceso de creación literaria. Además, esta oposición entre las categorías narrativas tiene más sentido en el caso de *Teoría de los juegos* porque Volpi edita dos capítulos de su novela e intenta que la consecuencia de esta recreación se transforme en cuento. La siguiente cita explica la disimilitud fundamental entre ambos textos como sigue:

La novela es un conjunto de notas emocionales que podríamos comparar con la sinfonía musical, cuyo sentido completo no percibimos hasta una vez oído el último compás, leído el último capítulo. El tono de éste podrá ser distinto del de los anteriores, a diferencia de lo que ocurre en el cuento, animado por un mismo tono emocional, único, sin interferencias, llámense éstas acciones secundarias, paisaje o diálogo accesorio.⁷

3 Jorge Fornet afirma que el plagio tiene gran importancia en la tradición literaria de Argentina y, en especial, en la técnica discursiva de Ricardo Piglia: “En «Nombre falso» Piglia intuye, antes de que aparezca explícitamente en otros textos, la idea de que una parte importante de la literatura argentina, desde Sarmiento hasta hoy, se ha apoyado de manera inequívoca en el plagio y la cita falsa”. Jorge Fornet, *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Letras Cubanas, La Habana, 2005, p. 47.

4 Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 141.

5 Jorge Luis Borges, “Así escribo mis cuentos”, *La escritura del cuento*, UNAM, México, 1995, p. 33.

6 Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, op.cit., p.147.

7 Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela, qué es el cuento*, Universidad de Murcia, Murcia, 1998, p. 60.

Con base en esta observación, podríamos resumir una característica particular del cuento: la unidad de perspectiva del narrador y la conclusión total de la acción principal en el desenlace. *Teoría de los juegos* se divide en cinco partes que tipográficamente tienen espacio blanco entre ellas, como “*Carta a una señorita en París*” de Julio Cortázar.⁸ El autor argentino explica este espacio mediante la voz de uno de sus personajes: “el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy”.⁹ Estas partes divididas representan una ruptura pero ésta también pertenece a una integración como un mecanismo:

Para mí, un relato que valga como tal supone el desarrollo de un mecanismo, una máquina que a partir de una serie de elementos previos o finales, se organiza, se define y adquiere su autonomía como cuento. Se despega por completo de cualquier otro género: **no es un fragmento de novela**, no es un poema en prosa, no es el relato de un sueño. No es fragmentario.¹⁰

Como explica Cortázar, cada parte del cuento, en nuestro caso *Teoría de los juegos*, debe tener concordancia con las otras partes en los aspectos de la perspectiva de la narración y del tema de las acciones, como antes resumí en las características esenciales del cuento.

3. El problema de la unidad narrativa de *Teoría de los juegos*

Este texto que nos ocupa es una narración en tercera persona y su narrador es omnisciente. Mieke Bal señala en su libro de narratología que no hay diferencia fundamental entre la primera persona y la tercera persona: “donde esté presente el nivel de focalización no habrá ninguna diferencia fundamental entre «una narración de primera persona y una de tercera»”.¹¹ Cortázar indica su intención sobre el uso de la tercera persona en el cuento: “Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro”,¹² y también señala la ventaja de la primera persona: “Aunque parezca paradójica, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa”.¹³ Para actuar como una primera persona, el narrador debe focalizar unos objetos en lo sucesivo sin ruptura o saltos. Es decir, la focalización no debe trasladarse de repente porque eso les deja una impresión a los lectores.

El focalizador de todas las partes de este cuento es un narrador en tercera persona y en su mayoría, su objeto es Bacon. El narrador focaliza la acción y el sentimiento de Bacon muy cerca de él. Aunque la focalización se traslada, su objeto está cerca de Bacon y narra desde el punto de vista del protagonista en toda la Parte I. Pero la perspectiva se cambia al ambiente del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton de repente, al inicio de la Parte II. El narrador describe desde un puesto neutral el inicio de otra historia en el primer párrafo de la Parte II. Este cambio funciona

8 Indicaré estas partes como Parte I, Parte II, Parte III, Parte IV, Parte V en adelante, para aclarar su significado.

9 Julio Cortázar, *Carta a una señorita en París*, en *Bestiario*, Punto de Lectura, Buenos Aires, 2006, p. 24.

10 Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Grupo Anaya, Madrid, 1994, p. 62. Las negritas son mías.

11 Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, trad. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1990, p. 117.

12 Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último Round*, Siglo XXI Eds., México, 1969, p. 64.

13 *Ibid.*, p. 65.

como una ruptura de la narración sin justificación aparente. Además, en la mayoría de la Parte V, el objeto de focalización es Elizabeth y otros eruditos que participan en el congreso de Gödel.

Ahora bien, la narración de la Parte V presenta una gran diferencia en relación con las otras partes. En el caso de la novela *En busca de Klingsor*, estos cambios no provocan problemas porque el narrador es un personaje de la misma obra, de nombre Gustav Links, y el autor aprovecha esta estructura para demostrar el tema de cada capítulo con la intención de ese narrador-personaje. Los lectores advierten que toda la narración de la novela se hace desde el punto de vista de Gustav Links. Al principio, la unidad de narración no aplica al caso de la novela como virtud propia y esa variedad puede ser una característica del género extenso: “«La independencia de sus partes constituye un carácter primordial de la poesía épica»”.¹⁴ Volpi elimina la personalidad del narrador cuando edita los capítulos de la novela, en contraste con el personaje interno que se encarga de la narración en el caso de la novela. Eso podría ser considerado como un fallo del nuevo texto por no considerar las propiedades del cuento.

Veamos ahora otro caso del mismo autor, también relacionado con lo anterior. *El gato de Schrödinger*, un cuento que Volpi intentó insertar en su novela, tiene un narrador en primera persona y éste finge ser como un gato, pero los lectores que leen *En busca de Klingsor* pueden imaginar que su voz es de Gustav Links:

Por último, una mención aparte merecería un capítulo anexo al de Schrödinger, “El gato”, en donde es justamente un gato el narrador, pero ese gato es nada menos que Gustav Links, quien se metamorfosea en el animal para narrar joyceanamente “un ejemplo científico que se conoce con el nombre de gato de Schrödinger”.¹⁵

Este cuento, *El gato de Schrödinger*, también lo publicó Volpi como obra autónoma en la antología *Bogotá 39*, en el año 2007. Su narrador provoca un problema de verosimilitud si no se puede conocer la existencia de Links, lo cual es imposible en el texto autónomo donde no aparece este narrador-personaje. Por ejemplo, un gato no puede entender ni explicar tantas teorías físicas y los que leen esta obra perciben automáticamente que se esconde otro personaje en su fingida máscara, sin poder reconocer de quién se podría tratar por falta de contexto. Además, su tono e intención del narrador tienen relación con el tema de la novela y con la función de Link en ésta. Por eso, los lectores pueden entender e interpretar el monólogo del gato más profundamente en relación con la novela que con el cuento necesariamente.

La repercusión de la neutralización tiene mayores consecuencias en *Teoría de los juegos* por sus variaciones en la focalización y en la perspectiva de la narración. El autor no consideraría tal vez este efecto de la omisión ante su deseo de integrar *Teoría de los juegos* en la obra. Sin embargo, en ambas situaciones este cuento tiene un problema de género que representaría un obstáculo para constituirse en una pieza realmente autónoma de la narrativa breve. En el siguiente capítulo, indagaremos el efecto de esta intención y la unidad del tema relacionada con las modificaciones del autor.

14 Johann Wolfgang von Goethe, citado por Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela, qué es el cuento*, op. cit., p. 62.

15 Eloy Urroz, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, Aldus, México, 2000, p. 269.

4. La unidad de tema y la posible intención del autor

El cuento *Teoría de los juegos* es la suma de dos capítulos de la novela *En busca de Klingsor*, cuyos títulos son “Sobre Einstein y el amor” y “Sobre el teorema de Gödel y el matrimonio”. Cada parte comprende dos temas, uno sobre la historia general de la ciencia y otro sobre la vida de Bacon en el período de la Segunda Guerra Mundial. Estos dos componentes avanzan con cada trama y alguna vez se mezclan en una sola. En el nuevo texto, el autor corta la mayor parte sobre la ciencia e intenta concentrar su tema en el triángulo amoroso formado por Bacon, Vivien y Elizabeth en las partes más intensas de la relación. Pero la función de la Parte II y la Parte V deshace la unidad de tema de esta obra.

La Parte II es un recurso para explicarles a los lectores que su cuento consiste en la comprobación de una hipótesis de física, comprobación que no se alcanza a cumplir del todo aunque aclare su intención en el título: *Teoría de los juegos*. En contraste con Volpi, Óscar de la Borbolla, también escritor mexicano aunque de una generación anterior, habla sobre la aplicación de una teoría en su cuento sólo una vez por medio del título “*El paraguas de Wittgenstein*” (publicado en *Dios sí juega a los dados* en el año 2000, compilado también en *Relatos mexicanos posmodernos* en el año 2005). Los que leen el cuento de Borbolla pueden comprender la intención del autor y entender la estructura muy parecida al argumento del filósofo australiano. En contraste, en el cuento de Volpi, el supuesto de la explicación de von Neumann en la Parte II es muy exagerada y artificial, aparentemente sin justificación. La consulta del maestro no influye en su estudiante ni tiene relación con el desarrollo de la acción principal de los tres personajes que integran el triángulo amoroso.

Además, la Parte II no alcanza a concretar la representación de la estructura correspondiente a la teoría física aludida en el título, ‘teoría de los juegos’, que en cambio sí está en la obra de origen, es decir, en la novela. Volpi cambia la posición y la valoración del personaje de Vivien por omitir ciertas informaciones y ella termina representando el objeto sexual de Bacon. En la novela, Bacon se encuentra con Vivian antes de conocer a Elizabeth y sus relaciones no sólo son discretas sino normales. A diferencia de este detalle, Vivian y Elizabeth toman dos puestos polarizados que son el deseo carnal (Vivien) y el estatus social (Elizabeth), en *Teoría de los juegos*. El autor intenta aplicar el análisis de von Neumann de la Parte II más concretamente en otras partes con estas posiciones cambiadas de los personajes. Pero es difícil apreciar que la aplicación de la hipótesis de la teoría de los juegos a la situación del cuento sea oportuna en la propia novela y menos aún en el caso del cuento; si consideramos, por ejemplo, la siguiente cita:

Los argumentos de von Neumann son malos. En vez de referirse a la situación de Bacon no puede sino empeorar con respecto al presente. [...] Bacon tiene influencia sobre la situación: puede decidir casarse en cualquier instante (que lo quiera hacer es otra cosa) lo cual determinaría en parte el resultado. [...] Lo que sí que se puede hacer es hablar de otro juego, en el cual Bacon no es jugador, sino el premio. Pero eso resulta extraño, porque en este otro juego, una jugadora ni siquiera sabe que está jugando.¹⁶

16 Manuel Grau, “En busca de Klingsor y teoría de los juegos”, *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Verbum, Madrid, 2004, pp. 160-161, este artículo no estudia el cuento, solamente la novela de Volpi en los capítulos correspondientes.

Los cambios distorsionan la impresión de la aplicación de la teoría, según hemos visto la afirmación en la cita anterior que la juzga como inapropiada. Primero, Bacon no puede ser jugador como en la novela porque casi no hay posibilidad en el cuento de que él escoja quedarse con Vivien, a la cual se ha trasladado al lugar de objeto carnal, ni Vivien tiene capacidad para desempeñarse como una rival contra Elizabeth, sino que se queda como la amante discreta. Es decir, la situación en la que está Bacon no es un juego. Además, Vivien dice que no sabe sobre la existencia Elizabeth, a diferencia de la novela: “No sé cómo se llama, ni siquiera la conozco... Dime, ¿la quieres?”.¹⁷ Estas palabras de Vivien no aparecen en la novela y el autor omite en el cuento la parte donde Bacon le avisa sobre la existencia de su prometida. Las dos mujeres no pueden ser jugadoras y tampoco tienen influencia en este juego porque ninguna sabe que ellas están jugando.

El desenlace también tiene un problema para ser un cuento autónomo. El capítulo “Sobre el teorema de Gödel y el matrimonio” funciona como la causa por la que Bacon intenta buscar a Klingsor, y es un muy importante episodio para toda la lógica y la consecución de la novela. Pero no se puede suponer en el cuento que la relación entre tres personas concluya suficientemente con el fracaso del congreso y el amparo de von Neumann a Gödel. La Parte V como un desenlace total es tan abierto como su triángulo amoroso. Aunque Bacon fracasa en el equilibrio que pretendía establecer entre las dos mujeres y su relación social, hay otras posibilidades que los lectores pueden imaginar en los futuros posibles sobre sus amores. No tendría sentido seleccionar cuál sería la más lógica consecuencia sino que el estado abierto de inconclusión, en este caso, deja al lector con una sensación de que faltó información para que pueda concluir el texto, ya sea dentro del discurso o fuera de él; como dice Cortázar: “Pero coincidimos, porque esa visión de lo fragmentario que se agolpa yo la aplico a la novela. Me parece que *Rayuela* es un libro vertiginosamente abierto, lleno de agujeros y de aperturas. Es, justamente, lo contrario de mis cuentos”.¹⁸ Con todo esto, la voluntad del autor de independizar esta parte de la novela destruiría la unidad de tema y entregaría al género del cuento su ‘auto-plagio’ con un carácter de inconclusión sin justificación evidente.

5. Conclusión

Una obra literaria es también una especie de juego entre un autor y los lectores. *En busca de Klingsor* es una novela magnífica de la literatura de América Latina y Volpi tiene mucha capacidad en este juego literario con los lectores:

Volpi ha conseguido algo difícil: sorprender en las dos orillas, en la americana y la española. *En busca de Klingsor* es una novela anómala en las dos tradiciones, distanciada de ambas, por ello personal y más ambiciosa de lo que quizá se ha querido ver. [...] Volpi tiene la virtud —como Klingsor— de incitar a la búsqueda por parte del lector de los caminos que nos lleven hasta él.¹⁹

Sin embargo, sería difícil valorar que *Teoría de los juegos* pueda constituir un relato breve a

17 Jorge Volpi, *Teoría de los juegos*, en *Se habla español*, Alfaguara, México, 2000, p. 222.

18 Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, op.cit., p. 63.

19 Joaquín M^a Aguirre Romero, Yolanda Delgado Batista, “Las respuestas absolutas siempre son mentiras”, *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, 1999, núm 11, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html>.

la altura de las novelas. El entorno de la categoría literaria funciona en lectores y autores como una guía para alcanzar la configuración de sus obras con eficacia. Existen diferencias definitivas entre novela y cuento además de su extensión y de las características ya mencionadas antes en este trabajo, que influirían en la calidad de las obras de la narrativa breve. Como los editores de *Se habla español* eligieron esta obra como parte de su antología, aunque no tenía concordancia con otros cuentos de la propia colección, tal vez los movió más el hecho de que el novelista había tenido gran éxito con su novela ganadora de un premio tan importante. Queda por recordar que el mismo Vargas Llosa nunca más volvió a escribir cuentos, después de los primeros que se recogen en *Los jefes* (1959). Jorge Volpi no volvió a escribir relatos breves luego de su triunfo como novelista, y sus obras más recientes no sólo han seguido inscritas en el ámbito novelístico, sino que han ido podríamos decir que gradualmente aumentando en extensión considerable, y la tentación de transformar algunos capítulos en obras independientes no se ha vuelto a repetir.

Bibliografía

- Aguirre Romero, Joaquín M^a. y Yolanda Delgado Batista, “Las respuestas absolutas siempre son mentiras”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 1999, núm 11, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html>.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, trad. Javier Franco. Cátedra, Madrid, 1990.
- Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es la novela, qué es el cuento*. Universidad de Murcia, Murcia, 1998.
- Borges, Jorge Luis, “Así escribo mis cuentos”, *La escritura del cuento*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 31-42.
- Cortázar, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último Round*. Siglo XXI, México, 1969, pp. 59-83.
- Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, *Obras completas 6*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pp. 370-386.
- Cortázar, Julio, *Carta a una señorita en París*, en *Bestiario*. Punto de Lectura, Buenos Aires, 2006 [1^a ed. 1953].
- De la Borbolla, Óscar, *El paraguas de Wittgenstein*, en *Dios sí juega a los dados*. Patria Cultural, México, 2000, pp. 111-118.
- Fornet, Jorge, *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. Letras Cubanas, La Habana, 2005.
- Grau, Manuel, “En busca de Klingsor y Teoría de los juegos”, *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Verbum, Madrid, 2004.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*. Crítica, Barcelona, 1985.
- Paz Soldán, Edmundo y Alberto Fuguet, *Se habla español*. Alfaguara, México, 2000.
- Volpi, Jorge, *En busca de Klingsor*. Seix Barral, Barcelona, 1999.
- Volpi, Jorge, *Teoría de los juegos*, en *Se habla español*. Alfaguara, México, 2000, pp. 215-227.
- Urroz, Eloy, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. Aldus, México, 2000.
- Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*. Grupo Anaya, Madrid, 1994.