

## DE CONTEMPORÁNEOS AL CRACK. JORGE CUESTA Y XAVIER VILLARRUTIA EN LA NOVELA MEXICANA DE FIN DE SIGLO

TOMÁS REGALADO LÓPEZ

James Madison University

*Los Contemporáneos son  
un momento capital de nuestra cultura  
y de nuestra conciencia literaria*  
Carlos Monsiváis

### RESUMEN

Durante los años veinte y treinta el grupo Contemporáneos aportó una visión plural y cosmopolita a la cultura mexicana, a contracorriente con los dogmas nacionalistas que habían contagiado los sectores sociales, culturales y políticos de su país después de la Revolución. A partir del concepto de la *tradición de la ruptura* de Octavio Paz, este ensayo pretende analizar comparativamente cómo dos novelas de finales de siglo, *A pesar del oscuro silencio* (1992) de Jorge Volpi, y *En la alcoba de un mundo* (1992) de Pedro Ángel Palou, dialogan intertextualmente, entre la ficción, la biografía y el ensayo, con dos obras de autores de Contemporáneos: el poema metafísico «Canto a un dios mineral», de Jorge Cuesta, y el poemario *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura mexicana, Grupo Contemporáneos, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, intertextualidad

### ABSTRACT

The Contemporáneos group played a key role in post-revolutionary Mexico. They offered a cosmopolitan and international perspective on culture and literature in spite of the nationalistic tone that permeated all levels of Mexican life during the twenties and the thirties. Seven decades later, in 1992, Jorge Volpi and Pedro Ángel Palou wrote two novels that played tribute to poets in Contemporáneos: Volpi's *In Spite of the Dark Silence*, a tribute to Jorge Cuesta, and Palou's *In the Bedroom of the World*, that paid homage to Xavier Villaurrutia. Departing from Octavio Paz's concept *tradition of rupture*, this essay aims to study the inter-textual relationships between *In Spite of the Dark Silence* and Cuesta's poem «Song to a Mineral God» on the one hand, and, on the other, the links between *In the Bedroom of the World* and Xavier Villaurrutia's *Nostalgia of the Dead*.

**KEY WORDS:** Mexican literature, Contemporáneos group, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, inter-textual relationships

---

Recibido 2-VI-2015. Aceptado: 15-X-2015

«Los Contemporáneos son los veintes mexicanos».<sup>1</sup> La sentencia es de Carlos Monsiváis, se publicó en su antología *La poesía mexicana del siglo xx* y sintetiza con exactitud el valor de Contemporáneos en la tradición literaria de su país. Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y el resto de miembros del grupo aportaron una visión plural y cosmopolita a la cultura mexicana, a contracorriente con los dogmas nacionalistas que habían contagiado los sectores sociales, culturales y políticos nacionales después de la Revolución. Fueron habituales en el ejercicio de la crónica, el ensayo, la reseña y la columna periodística; coetáneos de la Generación del Veintisiete, se les asoció con las vanguardias; fundaron algunas de las revistas culturales más influyentes del momento, como *México Moderno*, *Ulises*, *Contemporáneos* o *Examen*; dejaron un legado poético que pertenece por derecho propio al canon mexicano hoy, representado en poemarios como *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia (1938, en edición ampliada de 1946), y en largos poemas metafísicos como «Muerte sin fin» (1939) de Carlos Pellicer, «Canto a un dios mineral» (1942) de Jorge Cuesta o «Sinbad el varado» (1948) de Gilberto Owen. Durante décadas, sin embargo, el trabajo del grupo *sin grupo* (como fue bautizado por Villaurrutia) o el *archipiélago de soledades* (en términos de Jaime Torres Bodet) fue opacado por injustas acusaciones de extranjerismo, falta de compromiso con la realidad nacional y ausencia de virilidad en su propuesta estética, deliberado olvido que comenzó a corregirse en los años sesenta con la aparición en el Fondo de Cultura Económica de las obras completas de algunos de sus miembros y, en las décadas subsiguientes, con estudios críticos sobre el grupo a cargo de figuras de la intelectualidad mexicana como Octavio Paz, Inés Arredondo o Carlos Monsiváis. En 1992 la narrativa se unió al reconocimiento a Contemporáneos con la publicación simultánea de tres novelas sobre la vida, la 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.

Mientras *En defensa de la envidia* no aspiraba a ser más que un retrato satírico de la vida literaria en México durante los años cuarenta —la línea argumental giraba en torno a las disputas, más sociales que literarias, entre Novo y Alfonso Reyes— las novelas de Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou transcendían 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. Si *A pesar del oscuro silencio* fue concebida como una interpretación, exégesis y reescritura del «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta, *En la alcoba de un mundo* pretendía

---

<sup>1</sup> C. Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1966, p. 33.

repetir los mecanismos creativos en poemas de Villaurrutia como «Nocturno rosa», «Nocturno de Los Ángeles» o «Nocturno en que habla la muerte», apoyadas las dos novelas en la investigación teórica sobre Contemporáneos que llevaron a cabo sus autores en el momento de su escritura, y que dio lugar a la publicación de los ensayos «El Magisterio de Jorge Cuesta» (1991) de Jorge Volpi, un análisis del «Canto a un dios mineral» desde una perspectiva alquímica, y *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos* (1997) de Pedro Ángel Palou, pormenorizado estudio monográfico sobre la historia del grupo. Nacidos respectivamente en 1966 y 1968, 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 según había sido interpretado por Octavio Paz.<sup>2</sup> Partiendo de una noción de intertextualidad arraigada en los estudios de Mijail Bajtin, Julia Kristeva o Gerard Genette,<sup>3</sup> este ensayo pretende analizar, tomando como modelo «El magisterio de Jorge Cuesta» y *La casa del silencio*, los nexos intertextuales entre las dos novelas de Volpi y Palou, y sus modelos literarios: el «Canto a un dios mineral» en *A pesar del oscuro silencio* y los poemas de *Nostalgia de la muerte* en la escritura de *En la alcoba de un mundo*. Se busca reseñar, asimismo, la ficcionalización de una etapa clave en la cultura, la historia y la literatura de México y sobresalir, con todo ello, la importancia central de Contemporáneos, negada durante décadas, en el constante fluir de la tradición literaria mexicana.

Cabe preguntarse qué factores confluyen en 1992 para la aparición en México de tres novelas sobre Contemporáneos escritas independientemente, publicadas en

<sup>2</sup> O. Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 21-25.

<sup>3</sup> Se parte de la noción de *intertextualidad* desde una óptica postestructuralista, según fue expuesta por Julia Kristeva en su ensayo «Word, dialogue and novel» (*Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, 1969) y continuada por Gerard Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). A partir del dialogismo de Mijail Bajtin, Kristeva definía la estructura literaria como una entidad «que no solamente existe, sino que se genera a partir de otra estructura» (1980, p. 64-65). El texto literario, a partir de ello, adquiere su dimensión en un doble vínculo: el de su situación histórica y social y, por otro lado, de acuerdo a la relación de intertextualidad que mantiene con textos anteriores, actualizados en el momento de la escritura, pues en palabras de Kristeva, «la única forma que permite a un escritor participar en la historia es a través de la transgresión de esta abstracción [la de la historia *lineal*] mediante un proceso de lectura-escritura; esto es, a través de la práctica de significar la estructura en relación con otra estructura» (1980, p. 65). La palabra literaria se concibe, en consecuencia, como «una intersección de superficies literarias y no un punto (un significado fijo), un diálogo entre distintas escrituras: la del escritor, el narratorio (el personaje) y el contexto cultural anterior o contemporáneo» (1980, p. 65). Heredera del formalismo ruso, Kristeva plantea una doble relación de la palabra literaria a nivel *horizontal* («la palabra en el texto pertenece tanto a su sujeto escritural como a su destinatario»; 1980, p. 65) y a nivel *vertical* («la palabra en el texto se orienta hacia un corpus literario anterior o sincrónico»; 1980, p. 66). En *Palimpsestes* Gerard Genette amplía las ideas de Kristeva hacia el concepto más amplio de transtextualidad o «trascendencia textual del texto» (1989, p. 9), diversificado a su vez en cinco tipos —metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad, paratextualidad y la intertextualidad propiamente dicha— a los que se hará referencia a aquí cada vez que sea oportuno (las traducciones de la obra de Kristeva son mías; se han respetado, en todos los casos, las cursivas del original).

editoriales distintas (*En defensa de la envidia* en Planeta, *A pesar del oscuro silencio* en Joaquín Mortiz y *En la alcoba de un mundo* en el Fondo de Cultura Económica) y sin que ninguno de los tres autores tuviera constancia de los proyectos de sus compañeros.<sup>4</sup> Un breve acercamiento a la recepción crítica de Contemporáneos a lo largo del siglo xx y al estado de las letras mexicanas durante el fin de siglo permite postular, al menos, tres hipótesis al respecto:

— Con la excepción de la narrativa, en los noventa el legado de Contemporáneos había sido reconocido en prácticamente todos los campos de las letras. En una de las etapas de mayor controversia en la historia de la nación —necesitada de construir una nueva identidad nacional, después de treinta y cinco años del Porfiriato y del millón de muertos que dejó la Revolución— Contemporáneos dinamizaron el ambiente cultural mexicano, enquistado en antiguos discursos patrioterros, siendo con alta probabilidad los primeros escritores verdaderamente *modernos* en la historia literaria de su país. Olvidadas las querellas en torno a un hipotético desarraigo de sus raíces mexicanas, sus enfrentamientos contra los Estridentistas y contra el *stablishment* cultural de la época, algunos oscuros episodios personales o las injustas acusaciones de inmoralidad pública (que condujeron, por ejemplo, al cierre de su revista *Examen*), la recuperación de Contemporáneos comenzó en los sesenta<sup>5</sup> con la publicación en el Fondo de Cultura Económica de las obras completas de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia; con el lugar de excepción que les reservó Carlos Monsiváis en *La poesía mexicana del siglo xx*, y con el

<sup>4</sup> Existe una cuarta novela dedicada a un miembro de Contemporáneos: *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli (México, Sexto Piso, 2011). La ficción recrea la estancia entre 1928 y 1930 de Gilberto Owen en Nueva York, ciudad donde el poeta pudo haber coincidido con Federico García Lorca y en la que ejerció como escribiente del consulado mexicano; la trama se completa con referencias tangenciales a los últimos años de Owen en Philadelphia, enfermo de alcoholismo y con la rémora de un difícil divorcio. El argumento de *Los ingravidos* recuerda en algunos puntos al de *A pesar del oscuro silencio*, al menos en la relación obsesiva que mantiene el sujeto de estudio (una mujer que vive en Nueva York) con el objeto de investigación que persigue (Owen), obsesión que la conduce, como en la novela de Volpi, a la repetición de pasajes en la biografía del poeta. La joven escritora, madre de familia, escribe en sus ratos libres «una novela silenciosa, para no despertar a los niños» (*Ibidem* p. 13) y, después de suplantar con éxito a un traductor de Owen, reescribe algunos de sus textos y visita la azotea de Manhattan donde vivió en los años treinta. Como en *A pesar del oscuro silencio*, el recuerdo del poeta se convierte en una figura casi tangible que protagoniza tanto su vida como el texto que se halla escribiendo: «ésa fue la primera noche que tuve que pasar con el fantasma de Gilberto Owen. En la vida real no hay giros de tuerca, pero fue a partir de entonces que comencé, poco a poco, a existir como habitada por otra posible vida que no era la mía.» (*Ibidem*, p. 33).

<sup>5</sup> Aunque Octavio Paz se encargó de reconocer el espacio central del grupo *sin grupo* en la tradición literaria mexicana (véase, por ejemplo, el ensayo *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, de 1978), no debe olvidarse que antes, durante los años veinte y treinta, Contemporáneos había ocupado un espacio periférico en la cultura de su época, acusado de escribir una literatura frívola, desarraigada, ajena a la problemática social del país y lejana de las actitudes *viriles* que, de acuerdo a algunos sectores nacionalistas, requerían los tiempos postrevolucionarios. Dan fe de ello los agrios debates, documentados por Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*, que determinaron el ambiente literario de la época y que enfrentaron a escritores de Contemporáneos con, por ejemplo, Julio Jiménez Rueda en 1924 (G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 254-256), Jorge Manach en 1928 (*Ibidem*, p. 243), Ermilo Abreu Gómez en 1932 (*Ibidem*, pp. 355-358) o, sobre todo, Manuel Maples Arce, en el periodo comprendido entre 1927 y 1940 (*Ibidem*, pp. 126-132).

estudio panorámico *Los Contemporáneos 1920-1932, perfil de un movimiento vanguardista mexicano* (1964) del crítico estadounidense Merlin H. Foster. Volvieron a la actualidad en los setenta con la salida en el Fondo de Cultura Económica de *Villaurrutia en persona y en obra* (1978), ensayo de Octavio Paz dedicado al autor de *Nostalgia de la muerte*, y con la recopilación en la misma editorial de diversas antologías con ediciones facsimilares de *México Moderno*, *Ulises*, *Examen* y otras revistas fundadas por el grupo. En los ochenta aparecieron numerosos libros dedicados a alguno de sus miembros (solamente sobre Jorge Cuesta se publicaron, entre 1982 y 1989, siete libros de crítica, algunos de notable valía como el de Adolfo León Caicedo, el de Louis Panabière o el de Inés Arredondo) y a principios de los noventa, aunque aún no muy conocidos fuera de su país, Contemporáneos pertenecían ya, por derecho propio, al canon literario mexicano.

— En 1985, siete años de que se publicaran *A pesar del oscuro silencio*, *En defensa de la envidia* y *En la alcoba de un mundo*, la recuperación de Contemporáneos alcanzó un importante clímax con la publicación en el Fondo de Cultura Económica de *Los Contemporáneos ayer*, extenso ensayo biográfico-histórico y crónica de gran valor divulgativo donde el historiador Guillermo Sheridan conseguía reconstruir la breve historia del grupo, su herencia literaria y la época que les tocó vivir en México. Entre la anécdota y el riguroso dato, entre el análisis literario y sus repercusiones críticas, entre la vida de sus autores y la obra que legaron, Guillermo Sheridan dejó un testimonio escrito, reflejo de un poderoso trabajo de investigación y no lejano a las técnicas de redacción del periodismo y de la novela histórica, que terminó de universalizar el periplo cosmopolita del grupo. Entre las más de cuatrocientas páginas de *Los Contemporáneos ayer* se condensaba, ahora sí, el valor universalmente crítico de Contemporáneos:

La poesía, la crítica —siempre rigurosa— de las letras, las artes, la sociedad y la política, el teatro, la narrativa, la crónica sabiamente banal o exaltada de los más diversos sucesos culturales, los epistolarios y las autobiografías, en suma, cualquier expresión inteligente sobre cualquier acontecimiento inteligible e interpretable fue asumida por este «grupo» con un vigor y un rigor inusitados dentro de nuestra tradición intelectual, no pocas veces en oposición a un medio agresivo siempre, hostil en ocasiones, cruel en su capacidad para el escarnio y la descalificación.<sup>6</sup>

Guillermo Sheridan supo identificar también la incomprendida relación entre Contemporáneos y la tradición, su cuestionamiento de los dogmas y la necesidad de expandir los contornos de las letras nacionales hacia nuevas influencias, actitud ética e intelectual, en sus propias palabras, contra «la eternizada postura antagónica que nace de un malentendido, tan reiterativo como funcional, que lee en ellos exclusivamente a los villanos que encarnan todo lo que se opone a las supuestas virtudes de una literatura nacional».<sup>7</sup> En 1992 el legado de Contemporáneos se hallaba más vivo que

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 10.



nunca y *Los Contemporáneos ayer* se había convertido en un referente crítico, de cierta difusión en los ambientes culturales, a la hora de hablar sobre el *grupo sin grupo*.<sup>8</sup>

—Durante los ochenta la ficción mexicana, con puntuales excepciones como *Crónica de la intervención* (1982) de Juan García Ponce, *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitol o *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, fue para muchos un páramo donde apenas se apuntaron nuevas propuestas estéticas, factor que habría obligado a los escritores jóvenes a volver la mirada en busca de referentes hacia la tradición de principios y mediados de siglo. Contemporáneos fue, de hecho, uno de los argumentos que esgrimieron algunos intelectuales en el debate que tuvo lugar en 1992 entre los defensores de la *literatura fácil* (la revista *Macrópolis*) y los defensores de la *literatura difícil* (la revista *Vuelta*), liderados estos últimos por Octavio Paz y creyentes en una idea que, contra los condicionantes literarios en el México de los noventa, situaba a Contemporáneos como un modelo de actitud cultural, educada y ética que corría el riesgo de ser olvidada en la inmediatez del éxito editorial que caracterizaba a la época. Precedente de un número llamado directamente «Defensa de la literatura difícil» (julio de 1992), el número 186 de *Vuelta* se titulaba «La herencia de Contemporáneos» y se abría con un prólogo de Aurelio Asiain donde se recordaba el profundo valor del *grupo sin grupo*, «el ejemplo del rigor y la voluntad de claridad intelectual que supieron darnos»,<sup>9</sup> atacando en cambio a aquellos propagandistas de la *literatura fácil* que «quieren vendérsela como muestra de una auténtica — y así excluyente — cultura democrática». <sup>10</sup> El Crack constituye un ejemplo paradigmático de la admiración de los escritores jóvenes hacia Contemporáneos durante esta época; Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou se conocieron personalmente en 1992 gracias a la coincidencia temática entre *A pesar del oscuro silencio* y *En la alcoba de un mundo*, y desde entonces la identidad crítica, aperturista y cosmopolita de Contemporáneos se constituyó como un inexcusable modelo para el grupo finisecular. Así lo reconocieron sus escritores en el manifiesto de 1996, donde se invitaba al lector a retornar a «esa genealogía que desde los Contemporáneos (o quizás un poco antes) ha forjado la cultura nacional cuando ha querido correr verdaderos riesgos formales y estéticos»;<sup>11</sup> en el volumen

<sup>8</sup> Jorge Volpi citó específicamente *Los Contemporáneos ayer* como una influencia central en la formación de la identidad del Crack como grupo literario: «nos gustaban todos estos grupos, yo me acuerdo que en esa época [finales de los ochenta y principios de los noventa] yo leía con igual entusiasmo el libro sobre Contemporáneos de Guillermo Sheridan, que el libro de Rosenbaum sobre el grupo de Bloomsbury. Nos encantaba en esas épocas pensar que había grupos literarios. Yo hablaba de Bloomsbury y de Contemporáneos, y Eloy [Urroz] hablaba de la Generación del 27, había esta intención de buscar lo grupal» (T. Regalado López, «Jorge Volpi: la novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida», *Letralia*, (febrero 2011), <letralia.com/246/entrevistas01.htm>).

<sup>9</sup> A. Asiain, «Lo que hay que ver. El populismo literario y los nuevos científicos», *Vuelta*, 186, (mayo 1992), p. 10.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>11</sup> E. Urroz, «Genealogía del Crack», R. Chávez Castañeda et al, «Manifiesto Crack», *Descritura*, 5, (5 de

*Crack. Instrucciones de uso* (2004), donde se les reconocía como «viejos abuelos a los que nos hubiese gustado conocer, sentarnos en sus rodillas. [...] Siguen vivos, más vivos que nunca. Su lección poética es la justificación de nuestra vocación novelística»;<sup>12</sup> y en los comentarios individuales de cada uno de sus miembros. Jorge Volpi defendió, por ejemplo, la relevancia de Contemporáneos y de la Generación de Medio Siglo porque «unos y otros continúan la tradición heterodoxa que aparece con cierta regularidad en medio de la corriente principal de la literatura mexicana»<sup>13</sup> y porque «han construido sus vidas y sus ideas a contracorriente, enfrentados a un medio hostil que no ha dudado en execrarlos y en llenarlo de epítetos».<sup>14</sup> A finales de siglo se había abierto, en definitiva, una nueva etapa en la tradición intelectual mexicana donde, como anotó Guillermo Sheridan, «habría que considerar la herencia del grupo de Contemporáneos como el horizonte contra el cual era necesario recortarse un perfil».<sup>15</sup> Con este trasfondo no debe sorprender que *A pesar del oscuro silencio* y *En la alcoba de un mundo* tuvieran elementos en común, los cuales responden más a una visión común de sus autores en torno a la literatura que a una lectura mutua de sus textos, por aquel entonces inexistente.

Escrita con una beca del Centro Mexicano de Escritores — fue registrada con un lacónico «una novela cuyo tema central sea la vida de Jorge Cuesta»<sup>16</sup> — y publicada en la colección *Serie del volador* de Joaquín Mortiz, *A pesar del oscuro silencio* constituye un acercamiento ensayístico a la figura de Jorge Cuesta, el intelectual de Contemporáneos que se suicidó en 1942 minutos después de completar las últimas silvas del «Canto a un dios mineral», un extenso poema metafísico heredero de la tradición del «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz.<sup>17</sup> Eminentemente filosófica, *A pesar del oscuro silencio*

---

agosto de 1997), p. 36.

<sup>12</sup> P. A. Palou, «Pequeño diccionario del Crack», R. Chávez Castañeda et al, *Crack. Instrucciones de uso*, México, Mondadori, 2004, p. 195.

<sup>13</sup> J. Volpi, *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de espuma, 2008, p. 217.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>15</sup> G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 385.

<sup>16</sup> M. Domínguez Cuevas, «Jorge Volpi», *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, México, Aldus, 1999, p. 416.

<sup>17</sup> Se cree que Cuesta comenzó el «Canto a un dios mineral» hacia 1938, concluyéndolo unos días antes de su muerte en 1942. El poema consta de treinta y siete silvas y un total doscientos veintidós versos, y su temática y simbología han sido complejamente discutidos durante décadas. A pesar de su complejidad, la crítica ha coincidido en discernir la expresión de un doble plano material y espiritual, definitorio de la dialéctica de Cuesta: en virtud de ello, el poema describe metafóricamente un viaje en zigzag de lo inferior a lo superior, de la realidad material perdurable a la realidad espiritual, búsqueda que Jorge Volpi extrapola al argumento de *A pesar del oscuro silencio*. La crítica ha coincidido en analizar el «Canto a un dios mineral» como una búsqueda filosófica, por encima de sus posibles interpretaciones líricas o métricas. Para Louis Panabière, por ejemplo, el poema es «la obra de realización, desembocadura y desenlace del hombre y del mundo» (L. Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, trad. de A. Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 142) y, según Adolfo León Caicedo,

pretende repetir la búsqueda ontológica, la cosmovisión universal y los mecanismos creativos del «Canto a un dios mineral», en cuya exégesis alquímica Volpi creyó haber encontrado, como se desprende de «El magisterio de Jorge Cuesta», una resolución a los enigmas que rodearon la vida, la obra y la trágica muerte del poeta de Contemporáneos. Inspirado en los descubrimientos del ensayo y consecuente con las ideas de Cuesta sobre el tiempo, el universo y la palabra poética, el discurso de *A pesar del oscuro silencio* refleja alegóricamente dicotomías esenciales entre lo mutable y lo inmutable, entre la materia y el espíritu, entre el cuerpo y el pensamiento, determinando un argumento que se estructura ficticiamente sobre una doble dialéctica. En su plano material se sitúa el personaje Jorge, narrador en primera persona y proyección ficticia de Volpi, a quien se le revela súbitamente la inteligencia trágica de Cuesta en el primer capítulo de la novela,<sup>18</sup> en el extremo superior se sitúa la figura idealizada del poeta, descrito siempre en ambientes de luz, blancura y neutralidad denotativos de los estados espirituales que anheló en vida, cercanos al conocimiento total, el silencio absoluto y la suspensión del devenir cronológico. A partir de la repetición cíclica del mensaje «Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces»,<sup>19</sup> el nudo argumental constituye la aspiración espiritual del narrador hacia su modelo de perfección, vínculo imposible entre figura y reflejo que se inspira en la dialéctica del «Canto a un dios mineral», que se desarrolla a partir del mito de Narciso y que fue comprendido por Eloy Urroz, en uno de los estudios más completos sobre la novela, como una recreación del Eterno Retorno de Nietzsche.<sup>20</sup>

Extremadamente útil es el valor de «El magisterio de Jorge Cuesta» como intermedio teórico entre poema y novela, en su doble función de estudio del primero y mensaje subyacente en la segunda: rol paralelo al que lleva a cabo en *A pesar del oscuro silencio* el personaje Jorge como intermediario ficticio entre el sujeto (Volpi) y el objeto de investigación (Cuesta). Premio *Plural* de ensayo, «El magisterio de Jorge Cuesta» fue publicado en 1991 y entre sus páginas se llevaba a cabo una interpretación teórica

---

se trata de la expresión de la «imagen del poeta que debe morir para renacer a una vida espiritual y cognoscitiva más profunda» (A. León Caicedo, *Soliloquio de la inteligencia: la poética de Jorge Cuesta*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 168).

<sup>18</sup> Completando el juego de homonimia entre Jorge (Cuesta), Jorge (personaje) y Jorge (Volpi), el novelista se hizo fotografiar en la contraportada de *A pesar del oscuro silencio*, con traje y corbata negra, en una postura que emulaba una conocida imagen del poeta de Contemporáneos (se trata de la primera edición de la novela, en Joaquín Mortiz). El juego de suplantaciones fue ampliamente debatido por la crítica mexicana, no siempre en los mejores términos. Extremadamente crítico con la novela y con la fotografía, Christopher Domínguez Michael escribió, por ejemplo, que «sólo resta implorar que la envidia de Jorge Volpi por Jorge Cuesta — pues la «extraña» homonimia es el argumento de la novela — no llegue a sus últimas consecuencias, pues entonces habría que lamentar otra desgracia legendaria en las letras nacionales» (C. Domínguez Michael, «De envidia a envidia», *Vuelta*, 195, (febrero 1993), p. 41).

<sup>19</sup> J. Volpi, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 11.

<sup>20</sup> E. Urroz, *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000, pp. 71-144.



del «Canto a un dios mineral» desde la perspectiva de la alquimia, búsqueda absoluta de conocimiento y ciencia sagrada que conlleva la renovación espiritual de quien la practica. En «El magisterio de Jorge Cuesta» se postulaba que el escritor de Veracruz encontró en la alquimia el instrumento para enhebrar un discurso de conocimiento que abarcaba lo humano, lo metafísico y lo literario, convirtiendo la escritura del «Canto a un dios mineral» en una extensión de la búsqueda alquímica de la piedra filosofal que el poeta habría probablemente llevado a cabo en su laboratorio. Terminado en trágicas circunstancias vitales, el poema significó para Cuesta la expresión literaria de una amplia visión de mundo pues, como puede leerse en el ensayo:

El «Canto a un dios mineral» representa, en efecto, el desesperado anhelo de su autor por alcanzar la realidad permanente, el sustrato inmutable del cosmos. Para lograrlo, se vale del *magisterio* alquímico, de todos los pasos que seguían los alquimistas para obtener la *piedra filosofal*; el poema es, pues, una descripción pormenorizada de los mecanismos, artificios, cambios y metamorfosis que se llevan a cabo durante la Gran Obra y que probablemente Cuesta también realizó en su laboratorio.<sup>21</sup>

Aunando los tres sustratos alquímico, poético y narrativo, las tres partes en que se divide *A pesar del oscuro silencio* se corresponden con las etapas alquímicas reflejadas en la búsqueda metafísica del «yo» poético en el «Canto a un dios mineral»:

– «La seña de una mano» toma su título del primer verso del poema («Capto la seña de una mano y veo/ que hay una libertad en mi deseo») y describe la toma de conciencia de un sustrato espiritual superior no sometido a las reglas del tiempo, ajeno a reflexiones sobre la fugacidad de los placeres terrenales y en el que se encuentra simbólicamente el poeta cordobés, convertido por el personaje Jorge en el objetivo ideal de su búsqueda: «debía explorar a Cuesta hasta sus últimas consecuencias, hasta apropiarme de sus pasiones. Si no mi vida, al menos rescataría la suya».<sup>22</sup>

– «Vasto depósito de breves vidas», segunda parte de la novela, desarrolla la búsqueda espiritual a través de la *coincidentia oppositorum* o *coincidencia de contrarios*, principio alquímico asociado en la novela al mito de Narciso, a la presencia metafórica del espejo y a la *rebis* o *cosa doble*, etapa en búsqueda de la Piedra Filosofal donde se anulan simbólicamente los opuestos masculino/femenino. El capítulo sugiere cierta sensación de derrota en la búsqueda del personaje, incapaz de unirse espiritualmente con Alma, su compañera sentimental, y menos aún con Jorge Cuesta, su modelo espiritual superior.

<sup>21</sup> J. Volpi, «El Magisterio de Jorge Cuesta», *Plural*, 234, (marzo 1991), p. 28.

<sup>22</sup> J. Volpi, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992, pp. 51-52.

— Tercera y última parte de *A pesar del oscuro silencio*, «El sabor de la tiniebla» es notablemente más breve que las anteriores y adelanta la muerte como única solución a la búsqueda, estado espiritualmente perfecto no sometido a las reglas del tiempo, unión absoluta de contrarios y máxima abstracción del ser al margen de la temporalidad. A diferencia de la biografía de Cuesta —quien consumó su suicidio en el sanatorio del doctor Lavista, en Tlalpan, una mañana de 1942—, en *A pesar del oscuro silencio* la muerte del personaje queda solamente sugerida, asociada a los últimos versos del «Canto a un dios mineral»: «Ése es el fruto que del tiempo es dueño;/ en él la entraña su pavor, su sueño/ y su labor termina./ El sabor que destila la tiniebla/ es el propio sentido que otros puebla/ y el futuro domina»<sup>23</sup> (poema), y «casi por instinto, por inercia, amarro algunas sábanas a la cabecera de la cama. El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina el futuro»<sup>24</sup> (novela).

Al igual que en la filosofía de Cuesta, el desenlace queda suspenso entre el deseo y su cumplimiento, entre el anhelo de la búsqueda y la imposibilidad de sustraer absolutamente el pensamiento de la materialidad que lo circunda. El estilo de *A pesar del oscuro silencio*, como en el «Canto a un dios mineral», transita en el filo entre la materialidad de la palabra poética y su profundo poder denotativo, allá donde sólo es posible el no-lenguaje y, con él, la concepción wittgensteiniana del silencio que da título a la novela. El argumento de *A pesar del oscuro silencio* se desarrolla, por tanto, a un nivel denotativo donde se revela la importancia del símbolo y la metáfora como medios de conocimiento: el carácter poético de la novela, con poco más de un centenar de páginas, se corresponde con este valor metafórico otorgado al lenguaje, depurado hasta la extenuación.

Un breve estudio comparativo entre los primeros párrafos de *A pesar del oscuro silencio* y la primera estrofa del «Canto a un dios mineral» confirma esta intención común en el uso del lenguaje alegórico, hipótesis que habría de confirmarse con un análisis completo de poema y novela. Aunque el mensaje literal de ambos fragmentos parece significar dos realidades distintas, un acercamiento en profundidad confirma un común discurso denotativo, en este caso la toma de conciencia de una realidad

<sup>23</sup> J. Cuesta, «Canto a un dios mineral», en A. Pérez-Amador Adam (ed.), *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 42.

<sup>24</sup> J. Volpi, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 112. Los títulos de las tres partes en la novela de Volpi proceden de versos del «Canto a un dios mineral» y funcionan, de acuerdo a la terminología de Genette, como paratextos. Según el teórico francés, el paratexto se define como «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. [...] y otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre desear tan fácilmente como lo desearía y lo pretende» (G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 11-12).

superior, ajena a la transitoriedad del tiempo, que se opone a la mutabilidad circundante y hacia la que tiende la búsqueda ontológica en ambas obras literarias. Véase la silva inaugural del «Canto a un dios mineral»:

Capto la seña de una mano y veo  
que hay una libertad en mi deseo;  
ni dura ni reposa;  
las nubes de su objeto el tiempo altera  
como el agua la espuma prisionera  
de la masa ondulosa.<sup>25</sup>

La crítica ha coincidido en interpretar la significación del verbo «veo», en el primer verso, como una revelación de orden superior que tiene lugar a partir de la observación de la materia transitoria, sustrato que «ni dura ni reposa». La toma de conciencia tiene lugar a partir de la observación de un suceso aparentemente intrascendente, la «seña de una mano»,<sup>26</sup> donde se condensa la dualidad entre lo fijo (la mano) y lo mutable (la seña). A partir de esta revelación, implícita en un suceso esencialmente trivial, se plantea la dicotomía mutabilidad/inmutabilidad, explicitada en las parejas «seña/mano», «deseo/libertad», «espuma/agua» y «ondulosa/masa», donde el primer término hace referencia a lo volátil y el segundo a su correlato fijo, y donde el sustrato mutable tiene la capacidad, en todos los casos, de pervertir el sustrato inmutable: la espuma, por ejemplo, transforma el agua, y las ondas tienen la cualidad de modificar la masa. El «yo» poético ha tomado conciencia, por tanto, del sustrato superior del cosmos, inmutable y perfecto, a partir de la observación del sustrato inferior, caduco y en apariencia intrascendente.

Compárese la primera silva del «Canto a un dios mineral» con las primeras líneas de *A pesar del oscuro silencio*, narradas por el personaje Jorge:

Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces. Aún no lo conocía, jamás había visto un retrato suyo y apenas ojeado alguno de sus poemas, pero al saber como había muerto —una anécdota trivial en los escombros de una conversación distante— tuve una imagen precisa de su rostro, sus manos y su tormento. Mientras oía los restos de la charla y mis pupilas vagaban entre el

<sup>25</sup> J. Cuesta, «Canto a un dios mineral», en A. Pérez-Amador Adam (ed.), *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 30.

<sup>26</sup> Según Panabièrre, «la mano constituye el vínculo entre el ser y el mundo, es el punto de contacto entre el espíritu y la materia y puede ser captada en el plano de la imaginación material como lo que contiene y/o lo que vuela» (L. Panabièrre, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, trad. de A. Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 177). Y, como ha señalado Pérez-Amador Adam, «la mención conjunta de la mano y del acto de ver simboliza la actitud del espíritu cuando no se manifiesta por vía acústica, además de ser símbolo de una acción clarividente que hace referencia a una percepción superior, allende los ámbitos permitidos a los sentidos corporales.» (A. Pérez-Amador Adam, *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 82).

humo de los cigarrillos, lo miré nítidamente —o mejor: miré a través de él, en su habitación, a dos hombres de blanco, aguardándolo con impaciencia.<sup>27</sup>

Y, unas páginas más tarde: «prófugo del humo de los cigarrillos y del vaho del alcohol, amagado en una discusión imposible, sólo me quedaba el desasosiego de quien parte sin saber hacia dónde».<sup>28</sup> Como en la primera estrofa del poema de Cuesta se describe explícitamente un suceso aparentemente trivial, en este caso una reunión entre amigos, que sin embargo conduce a una revelación interior. Frente a la aparente banalidad del hecho externo, el narrador es consciente de la profunda búsqueda interna que ha comenzado a experimentar, búsqueda de la que desconoce su destino, pero que le ha creado un «desasosiego de quien parte sin saber hacia dónde». El personaje *mira* a través de Cuesta, es decir, toma conciencia de su drama interior pues, como le sucedía al «yo» poético en el «Canto a un dios mineral», la observación de la realidad mutable —el humo que consume el cigarrillo y el vaho que consume el alcohol— esconde la intuición de un sustrato inmutable, oculto pero trascendente, identificado con Cuesta y hacia el que ha de aspirar desde entonces la búsqueda ontológica. A partir de las parejas «cigarrillo/humo» y «alcohol/vaho», el discurso determina la serie de dualidades tan afines a la obra de Cuesta entre lo externo y lo interno, entre lo material y lo espiritual, entre lo fijo y lo perentorio, que también se hallaban presentes en la silva inaugural del «Canto a un dios mineral» (implícitas en las parejas «seña/mano», «deseo/libertad», «espuma/agua» y «ondulosa/masa»). El narrador se halla preso en el sustrato mutable del cosmos —«prófugo del humo de los cigarrillos y del vaho del alcohol», y no al revés—, mientras Jorge Cuesta, en el discurso de la novela, se halla en un estado espiritual superior, ajeno a la materia y libre del discurrir cronológico que tanto obsesionaba al poeta. Como el «yo» poético en el «Canto a un dios mineral», el narrador de *A pesar del oscuro silencio* ha tomado conciencia de la caducidad de la materia pero también de la posibilidad de sustraerse espiritualmente a la misma, punto de partida para el viaje ontológico al que se dedicará el resto de la novela.<sup>29</sup>

La exégesis crítica que Jorge Volpi lleva a cabo en «El magisterio de Jorge Cuesta» sobre la primera estrofa del «Canto a un dios mineral» confirma que el novelista conoce el universo simbólico del poeta de Contemporáneos, y que lo ha reformulado originalmente para adaptarlo a su discurso narrativo. Válido como exégesis de ambos,

<sup>27</sup> J. Volpi, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 11.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>29</sup> Jorge, narrador de *A pesar del oscuro silencio*, repite la búsqueda del «yo» poético en el «Canto a un dios mineral», estableciéndose a partir de ello una relación entre aquello que Genette llamaría el *hipotexto* (en este caso el «Canto a un dios mineral») y el *hipertexto* (*A pesar del oscuro silencio*), convertido este último en «texto derivado de otro texto preexistente» (G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 14) en el que se injerta «de una manera que no es la del comentario» (*Ibidem*, p. 14).

el fragmento del ensayo evidencia que los inicios de novela y poema comunican denotativamente una misma realidad:

El poeta —es decir: el alquimista— habla en primera persona, y dice que toma conciencia de *algo* que está fuera de su propio pensamiento; capta la seña de *una* mano —que bien puede ser la *suya* u otra: de cualquier modo ajena a la mente en sí—. Observa en el mundo el elemento volátil y transitorio de las cosas, de lo que deduce que también deben tener una porción fija y permanente [...] Durante toda la estrofa se hace notar la oposición entre lo fijo y lo volátil, pues es el planteamiento del problema: así, seña/mano, libertad/deseo, masa/ondas. Sin embargo, lo que se capta no es la mano (lo fijo) sino su seña (lo volátil): por ello desea alcanzar naturalmente la inmutabilidad.<sup>30</sup>

El párrafo podría utilizarse perfectamente para definir el principio de la búsqueda del personaje Jorge en *A pesar del oscuro silencio*, confirmando lo reflexionado por Burkhard Pohl, quien anotó que la obra narrativa de Jorge Volpi «destaca por el diálogo intertextual con sus antecesores literarios mexicanos y latinoamericanos».<sup>31</sup> Es el doble homenaje de Jorge Volpi, en el ensayo y en la ficción, a su homónimo de Contemporáneos, fallecido exactamente cincuenta años antes, en 1942, de la publicación de su novela.

Novela hermana de *A pesar del oscuro silencio*, *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou toma su título de los últimos versos del «Nocturno amor» de Xavier Villaurrutia («y resucita en mí lo que no ha sido/y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego/no ser sino la estatua que despierta/en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto»<sup>32</sup>) y narra una búsqueda espiritual, interior e inmóvil, acaecida en el insomnio de la alcoba y que le debe mucho a los Nocturnos, la serie de poemas publicados por Villaurrutia en las dos ediciones de su libro *Nostalgia de la muerte* (1938 y 1946). Herencia del concepto del *viaje inmóvil*, asociado en México a Contemporáneos y que habían desarrollado escritores como el poeta francés André Gide o el intelectual español Juan Chabás —se le conocía popularmente como «viajar con el Baedeker»<sup>33</sup>— el viaje interior de Villaurrutia es el motivo central de *En la alcoba de un mundo*. Compuesta por cartas, documentos críticos, anotaciones en un diario y algunas piezas líricas del *poeta de la muerte* —se reproducen entre sus páginas los poemas «Nocturno de

<sup>30</sup> J. Volpi, «El Magisterio de Jorge Cuesta», *Plural*, 234, (marzo 1991), p. 29. El comentario que Jorge Volpi lleva a cabo en «El Magisterio de Jorge Cuesta» se inscribiría, por el contrario, en lo que para Genette es la metatextualidad, «por excelencia la *relación crítica*» (Genette, *Ibidem*, p. 13).

<sup>31</sup> B. Pohl, «Ruptura y continuidad. Jorge Volpi, el Crack y la herencia del 68», *Revista crítica literaria latinoamericana*, 59 (primer semestre de 2004), p. 53.

<sup>32</sup> X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 37-38. A través de estos títulos se establece, desde un principio, una relación paratextual entre *En la alcoba de un mundo* y los Nocturnos de Villaurrutia, que se repetirá en los títulos de cada una de las tres partes de la novela (ver cita 24 del presente trabajo).

<sup>33</sup> G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 222.



la alcoba», «Nocturno en que habla la muerte», «Nocturno de Los Ángeles», «Deseo», «Amor condusse noi ad una morte» y una estrofa del «Nocturno eterno» — la novela refleja las inquietudes nocturnas del poeta entre una melancolía silenciosa y breves instantes de iluminación que solamente suceden, paradójicamente, en el silencio, la soledad y el mudo dolor de la noche.

Como *A pesar del oscuro silencio*, la estructura de *En la alcoba de un mundo* se halla dividida en tres partes:

— «Primera versión de los hechos: 1903-1936. Las cinco letras del deseo» toma su título de un verso de «Nocturno de los Los Ángeles» («Si cada uno dijera en un momento dado/en sólo una palabra, lo que piensa/las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa»<sup>34</sup>) y narra la búsqueda intelectual de Villaurrutia, tomando como referencia el curso académico 1935-36 y sus estudios de teatro en la Universidad de Yale.<sup>35</sup> Para la reconstrucción de esta etapa Pedro Ángel Palou parte de la comunicación epistolar que Villaurrutia mantuvo desde New Haven con Salvador Novo y con otros intelectuales mexicanos donde, según puede leerse en *La casa del silencio*, «el insomnio es el tema insistente de esas cartas y el pivote para los Nocturnos». <sup>36</sup> (1997, p. 351)

— «Segunda versión de los hechos: 1936-1949. El que nada oye» remite directamente en su título al poema de Villaurrutia «Nocturno en que nada se oye», y describe su desilusionado retorno a México después de su estancia en Estados Unidos, sus fallidas relaciones sentimentales y el suicidio de su amigo Jorge Cuesta en 1942, punto de inflexión definitivo en la biografía de Villaurrutia. Ficcionalizada con crudeza y dolor en la novela, la muerte de Cuesta resulta traumática para el autor de los Nocturnos, pues «con Jorge moría él también decididamente. Y esa muerte no sólo le dolía, lo cual era comprensible, también lo dejaba anclado, joven aún pero ya próximo a la consumación de sus días». <sup>37</sup> El poeta de la muerte no podrá desligarse jamás del abrupto final de su amigo, y la reflexión en torno al suicidio de Cuesta hermana a *En la alcoba de un mundo* con *A pesar del oscuro silencio*, convirtiéndose además en uno de sus temas centrales: insistentemente, para el Villaurrutia de Palou sólo existe «el ejemplo

<sup>34</sup> X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 30.

<sup>35</sup> Durante su estancia en Yale Xavier Villaurrutia escribió algunos de sus Nocturnos y otros poemas que se hallan entre su más profunda poética. Su conocido «Nocturno en que habla la muerte» comienza, de hecho, con una referencia directa a New Haven, ciudad donde se halla Yale y en cuya Church Street, cercana a la institución académica, habitó el poeta: «Si la muerte hubiera venido aquí, conmigo, a New Haven,/escondida en un hueco de mi ropa en la maleta,/en el bolsillo de uno de mis trajes,/entre las páginas de un libro... » (*Ibidem*, p. 41).

<sup>36</sup> P. A. Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora de Hidalgo, El Colegio de Michoacán, 1997, pp. 158-159.

<sup>37</sup> P. A. Palou, *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 146.

de Jorge que lo jala, que lo tienta; no fue su salida más coherente, menos ficticia; no es morir, sino por fin vencerse al sueño».<sup>38</sup>

– «Tercera versión de los hechos: diciembre 1950. Pero amar es también cerrar los ojos» (pp. 183-221) toma su título de un verso del poema «Amor condusse noi ad una morte» («Pero amar es también cerrar los ojos/ dejar que el sueño invada nuestro cuerpo/ como un río de olvido y de tinieblas»<sup>39</sup>) y narra los últimos días en la vida de Villaurrutia, abatido desde la muerte de Cuesta e incapaz de encontrar una respuesta a sus incógnitas existenciales. Los múltiples desastres sentimentales, la incompreensión social, el inestable momento político que sufre México, su profundo escepticismo ante las instituciones y una imposibilidad de encontrar la plenitud a través de la poesía o el arte conducen inexorablemente a la muerte de Villaurrutia, cuyo cuerpo fue encontrado el día de Navidad de 1950, después de haber sufrido un paro cardíaco, en un hotel de la capital mexicana.

¿Se suicidó Xavier Villaurrutia, como lo había hecho antes su amigo Jorge Cuesta o fue, por el contrario, una muerte no intencionada? Aunque los medios oficiales hablaron de un infarto, la hipótesis del suicidio de Villaurrutia fue planteada en algunas ocasiones, tanto por Elías Nandino como por otros amigos del escritor. En el capítulo que abre «Tercera versión de los hechos» Pedro Ángel Palou toma partido por esta opción, dibujando a un Villaurrutia convencido del suicidio como única opción posible, contraponiendo su opinión a la de intelectuales como Octavio Paz y escribiendo, para ello, algunos de los párrafos más profundos de la novela en boca del autor de *Nostalgia de la muerte*: «un último acto de voluntad: quitarme la vida cuando yo quiera, no cuando el destino así lo haya previsto. ¿No será, qué demonios, que de eso se trata, que ya estaba pactada esta muerte mía, así lograda, perpetrada por mí?»<sup>40</sup> y «la soledad a la que ya pertenezco, la muerte a la que sin reservas ya me entrego. Sin miedo, con el temor único de que sea lento y doloroso ese pacto secreto que al fin me devolverá la conciencia».<sup>41</sup> Hipótesis que no ha sido compartida unánimemente por la crítica de Villaurrutia, pero que Palou plantea como una verdad novelística, verdad acaso más creíble que cualquier análisis forense.

La focalización discursiva de *En la alcoba de un mundo* pertenece a un personaje anónimo que se ha propuesto escribir una novela biográfica sobre Villaurrutia, ha recopilado los diversos materiales y, a la manera de «Deutsches Requiem» de Borges,

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 158-159.

<sup>39</sup> X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 71.

<sup>40</sup> P. A. Palou, *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 192.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 196.

los ha comentado con notas al pie de página hasta construir, en sus propias palabras, un «pastiche, rompecabezas, reordenación. Están y no están miles de seres, de historias: todo acto de escritura y de copia es arbitrario, cruel y dudoso. Mentiras de papel frente a los ojos de un lector inventado también».<sup>42</sup> En su intento de condensar hasta la extenuación el despojamiento de Cuesta, Jorge Volpi evadía significativamente la reconstrucción del ambiente de la época, sin un elemento superfluo que restara profundidad a la tragedia interior del poeta; parte del valor literario de *En la alcoba de un mundo* reside, por el contrario, en la recreación de los años treinta y cuarenta en México, el Distrito Federal que conocieron los Contemporáneos, el estricto decoro social al que se vieron enfrentados y las vicisitudes del grupo, con particular atención a los debates localismo-cosmopolitismo que rodearon constantemente su labor cultural. Además de su valor como recuento biográfico y como reconstrucción fidedigna de una etapa central en la historia de México —*Los Contemporáneos ayer* de Sheridan, citado en la página 112 de la novela, emerge como un indispensable referente— *En la alcoba de un mundo* adquiere su valor como hipertexto de la poesía de Villaurrutia,<sup>43</sup> compartiendo con ella la búsqueda quieta, el tono lírico (con)fundido armónicamente con los versos del poeta, la obsesión en la búsqueda de una identidad estética o el *perderse para encontrarse* del poeta francés François Fenelon, presentado en las primeras líneas de la novela, y que define tanto la obra de Villaurrutia como el viaje inmóvil desde la alcoba acontecido en la ficción: «hay que perderse; es preciso hacerlo para dar al fin con uno mismo. Ni escribir, ni leer: un único viaje inmóvil alrededor de esta alcoba habitada por la sombra».<sup>44</sup> La noche instala al «yo» poético en el territorio de la soledad y de la introspección, y en el universo imaginado que Palou le construye a Villaurrutia apenas queda un resquicio para la esperanza: la búsqueda de certezas vitales confluye ineludiblemente en una ausencia de respuestas, la *crisis crítica* que definió a Contemporáneos y que, como constata el personaje Xavier, «no es una crisis concreta, producida por un acto solucionable, es un desencanto absoluto, una juventud ampliamente desbordada, malograda»<sup>45</sup>, sino la certeza vital de que «el hombre no es sino un sueño, un naufragio invisible del que solo la muerte nos separa. Habrá un día en que la noche no esté, en que la noche *sea*».<sup>46</sup> Reflejo del *ennui* del artista melancólico, la búsqueda inútil de Palou es la búsqueda inútil de Villaurrutia: ambos sucumben a su particular «naufragio desde la alcoba»<sup>47</sup>, viaje sin movimiento desde el umbral congelado del insomnio, allá donde el discurso

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 221. Como en el cuento de Borges, estos fragmentos cumplen una función paratextual (ver cita 24).

<sup>43</sup> Véase la definición de hipertexto en cita 29.

<sup>44</sup> P. A. Palou, *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 221.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 110.

de *En la alcoba de un mundo* hereda la profundidad lírica de los Nocturnos. En esta comunión entre sujeto y objeto, reflejo del conocimiento del novelista sobre la obra del poeta, radica el valor atemporal de *En la alcoba de un mundo* pues, como ha expresado Eloy Urroz, «el mérito de la novela consiste en mezclar sutilmente las ideas propias del autor con las ideas de Xavier Villaurrutia: el mundo biográficamente alucinado de Villaurrutia con la alucinación que adquiere la ficción de Palou.»<sup>48</sup>

Así ha de confirmarse en un análisis de *En la alcoba de un mundo* y de versos de Villaurrutia que probablemente inspiraron a Palou la escritura de la novela. Véase, por ejemplo, el fragmento inicial de «Nocturno de la alcoba», donde la mente se proyecta sobre la forma de la habitación para nulificarse en un viaje quieto entre los abismos de la vida y la muerte, entre lo interior y lo exterior, invisible punto intermedio que el poeta identifica con «un muro, un cristal, un silencio»:

La muerte toma siempre la forma de la alcoba  
que nos contiene.

[...]

Los dos sabemos que la muerte toma  
la forma de la alcoba, y que en la alcoba  
es el espacio frío que levanta  
entre los dos un muro, un cristal, un silencio.<sup>49</sup>

O en dos estrofas del poema propiamente llamado «Nocturno», donde se halla una expresión del viaje inmóvil por los abismos entre luz y oscuridad. La sinestesia ayuda a expresar el fino abismo que obsesiona a su autor entre «húmedas sombras», «largos silencios», un «ligero ruido» y la «honda mina del silencio»:

Al fin llegó la noche con sus largos silencios,  
con las húmedas sombras que todo lo amortiguan.

El más ligero ruido crece de pronto y, luego,  
muere sin agonía.

[...]

Y es inútil que encienda a mi lado una lámpara:  
la luz hace más honda la mina del silencio  
y por ella descendiendo, inmóvil, de mí mismo.<sup>50</sup>

Parejas de antítesis que alcanzan su clímax en las primeras estrofas del «Nocturno miedo», donde Villaurrutia recurre tanto a la paradoja («luz nocturna»)

<sup>48</sup> E. Urroz, «Pedro Ángel Palou y la vida como una novelística», *Siete ensayos capitales*, México, Taurus, 2004, p. 137.

<sup>49</sup> X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 48-49.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 40.

como a la sinestesia («dura sombra») para expresar el abismo que envuelve al ser, recordando a aquellos seres paradójicos que, como él, son «despiertos sonámbulos» pero también «inmóviles dormidos»:

Todo en la noche vive una duda secreta:  
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.  
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos  
nada podemos contra la secreta ansiedad.

Y no basta cerrar los ojos en la sombra  
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,  
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño  
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.<sup>51</sup>

El viaje inmóvil en la poesía de Villaurrutia puede comprenderse a partir de los estados intermedios entre el sueño y la vigilia, entre lo exterior y lo interior, entre la vida y la muerte, entre el silencio y el «ligero ruido». En su referencial *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* Octavio Paz supo definirlo como el abismo entre pares, o simplemente como el *entre*: «el estado intermedio, que no es ni esto ni aquello pero que está entre esto y aquello, entre lo racional y lo irracional, la noche y el día, la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, ¿qué es?»<sup>52</sup> y «el *entre* [que] dura lo que dura el relámpago. A su luz el hombre puede verse como el arco instantáneo que une al esto y al aquello sin unirlos realmente y sin ser el uno y el otro —o siendo ambos al mismo tiempo sin ser ninguno.»<sup>53</sup> A partir de entonces solamente queda la posibilidad del viaje quieto en la mitad del abismo, el viaje al subconsciente entre las paredes de la alcoba, el pensamiento que se mueve entre los límites de su propia consciencia sin derivar del todo ni hacia la vigilia ni hacia el sueño. Ese *otro* subconsciente desdoblado que está pero que no llega a hacerse palpable, y que Villaurrutia supo expresar líricamente en el «Nocturno en el que habla la muerte»: «y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:/ estoy tan cerca que no puedes verme,/estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.»<sup>54</sup>

Si se analizan algunas estrofas de *Nostalgia de la muerte* en comparación con párrafos de *En la alcoba de un mundo* se aprecia el valor de la novela como guiño, reescritura, y homenaje a la poesía de Contemporáneos. Compárense, por ejemplo, los versos anteriores de Villaurrutia con dos fragmentos de *En la alcoba de un mundo*, comenzando por el párrafo que inaugura la novela:

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>52</sup> O. Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 84.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>54</sup> X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 42.



Hay que perderse; es preciso hacerlo para dar al fin con uno mismo. Ni escribir ni leer: un único viaje inmóvil alrededor de esta alcoba habitada por la sombra. Travesía sin nombre que se tornará búsqueda, indagación, pacto. Un preámbulo necesario. Ni un pensamiento, ni un movimiento. Renunciar incluso a la charla o a la comunicación epistolar y por una especie extraña de amor propio, ir entrando a una lucidez sólo comparable por el sueño. Sin barreras, ese lugar nulificará diferencias entre vida y muerte, entre el yo y el otro que me persiguen, impidiéndome ser.<sup>55</sup>

O el monólogo interior que, páginas más tarde, Palou atribuye a Villaurrutia:

Existen los poetas del sueño y los de la vigilia, los del campo y los de la ciudad, los de la vida y los de la muerte. ¿Cómo sentir y plasmar, por supuesto, el momento de la contradicción, la lúcida paradoja del cambio, el tránsito? Insomnio, inteligencia, astucia, no bastan para captar ese espacio entre los opuestos porque para sentirlo en forma es necesario vivir sus consecuencias.<sup>56</sup>

La novela captura el mundo de Villaurrutia entre los abismos, el «tránsito entre los opuestos»<sup>57</sup> que definió Paz o estado fronterizo en el que la vigilia no es sueño pero tampoco lucidez total, donde las acciones conscientes (hablar, escribir, leer, reflexionar) no pueden comunicar la profundidad del sueño, del subconsciente o de la inteligencia trágica que acompañó al poeta durante toda su vida. En su obsesión por captar «el momento de la contradicción, la lúcida paradoja del cambio, el tránsito», ambos párrafos reescriben el espacio intermedio en el que queda suspendida la poesía de Villaurrutia entre luz y oscuridad, entre figura y reflejo, entre eco y silencio, entre la alcoba y la calle, entre la soledad y el recuerdo. El espacio intermedio, en fin, entre la vida y la muerte en un abismo que domina, como en la imagen de un espejo, las obras de Palou y de Villaurrutia.

Si *A pesar del oscuro silencio* se sostenía teóricamente en «El magisterio de Jorge Cuesta», el proceso de escritura de *En la alcoba de un mundo* no puede dissociarse de la investigación que Pedro Ángel Palou llevó a cabo sobre el grupo de Cuesta y Villaurrutia, y que fue publicado en 1997 con el título *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*.<sup>58</sup> El ensayo cumple una función metatextual y ofrece dos claves para interpretar la ficcionalización de la vida de Villaurrutia presente en

<sup>55</sup> P. A. Palou, *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 15.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>57</sup> O. Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 84.

<sup>58</sup> La íntima relación entre *La casa del silencio* y *En la alcoba de un mundo*, donde el ensayo completa los vacíos de la novela y *viceversa*, fue explicitada por su autor en la siguiente cita: «de esta obsesión por Contemporáneos y en particular por las figuras morales, por la construcción del artista y de la autonomía literaria en México surgió no sólo mi Villaurrutia, mi *En la alcoba de un mundo*, sino la necesidad de especular en *La casa del silencio* cómo estos hombres habían construido la república de las letras como la concebimos en México. Necesité explorarlo ensayísticamente porque la intuición ficcional me dejaba más bien una especie de Villaurrutia roto, de Villaurrutia perdedor» (T. Regalado López, «Todavía creo en la novela total: una conversación con Pedro Ángel Palou», *Letralia*, (febrero 2012), <[www.letralia.com/261/entrevistas01.htm](http://www.letralia.com/261/entrevistas01.htm)>).

*En la alcoba de un mundo*: antes de proyectarlos sobre su novela, Palou identificó en los *Nocturnos* algunas de las claves para comprender su obra, como la soledad onírica y una melancolía crónica, allí donde «términos como soledad —cárcel, prisión—, aislamiento, solipsismo, desamor y muerte, adquieren su expresión más cabal». <sup>59</sup> Frente a este abismo existencial convive, en segundo lugar, una pulsión hacia la trascendencia, tenue luz y recuerdo volátil que pretende huir de los abismos descritos, «delgadísimo sendero» identificable con el *entre* que definió Paz en la poesía de Villaurrutia y que Palou comprendió en los siguientes términos:

Villaurrutia sabe —como en otro sentido lo supieron también los románticos ingleses— de lo efímero de la belleza, y en él, más bien, de lo terriblemente fugaz del deseo. La poética de Villaurrutia, entonces, será un paseo, a veces vertiginoso, a veces con una mortal lentitud, por el delgadísimo sendero que subsiste en este mundo de la negación, de la fuga, de la difuminación. <sup>60</sup>

En *La casa del silencio* Pedro Ángel Palou interpreta la poesía de Villaurrutia de acuerdo a la soledad de la alcoba, la penumbra de la noche, la melancolía del cuarto a oscuras y la búsqueda interior a la que conduce el insomnio, elementos líricos que proyectará en el discurso de su novela. Esa conciencia nocturna del poeta de Contemporáneos, sostenida entre el erotismo y la muerte, y expresada en los hipotextos de *Nostalgia de la muerte* —poemas como «Nocturno en el que habla la muerte» o «Nocturno de Los Ángeles»— resulta suficiente en el hipertexto *En la alcoba de un mundo* para mantener la tensión narrativa y compartir con el lector la exploración de los corredores ocultos en la poesía de Villaurrutia. Allí donde cohabitan, influidos por Marcuse y siempre en la oscuridad de la noche, los más profundos impulsos eróticos con la tentación total de la muerte, viaje quieto cuyo movimiento se desplaza, casi imperceptiblemente, en la paradójica lucidez del insomnio. Como escribió Octavio Paz sobre Villaurrutia, «al inclinarse sobre la complejidad de las sensaciones y las pasiones, descubrió que hay corredores secretos entre el sueño y la vigilia, el amor y el odio, la ausencia y la presencia. Lo mejor de su obra es la exploración de esos corredores.» <sup>61</sup> Corredores secretos en los que viven, y el lector con ellos, los *Nocturnos* de Villaurrutia y la sutil recreación hipertextual de los mismos llevada a cabo por Palou en *En la alcoba de un mundo*.

Devriendt, Castilleja y Houvenaghel han identificado el fenómeno de la intertextualidad como un rasgo definitivo en la narrativa de Pedro Ángel Palou, factor que acercaría decisivamente la obra del novelista de Puebla a las estéticas de la posmodernidad y que confirmaría la necesidad de un lector activo en las novelas

<sup>59</sup> P. A. Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora de Hidalgo, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 348.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 354.

<sup>61</sup> O. Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 21.

del Crack, con una formación intelectual anterior y con una predisposición para, en palabras de los tres críticos, «finalizar la obra adecuadamente».<sup>62</sup> A la espera de futuros estudios que vinculen teóricamente al Crack con las nociones de posmodernidad, hoy inexistentes, la elección de los escritores de Contemporáneos en la primera etapa narrativa de Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou refleja la voluntad del grupo por engarzar su obra en una tradición cosmopolita, esencial en la construcción de una identidad literaria mexicana durante el siglo xx, comprometida con la creación artística a través de la universalidad de sus influencias. Se confirma con ello la voluntad del Crack por engarzarse en una tradición mexicana y latinoamericana de índole cosmopolita, la de aquellos escritores que, como afirma Jorge Volpi en su ensayo «El fin de la narrativa latinoamericana», «fueron acusados por los nacionalistas de copiar modelos extranjeros y de dejarse seducir por las tendencias de moda»<sup>63</sup>, pero que sin embargo «hacían todo lo contrario: fundar y preservar la mejor tradición literaria del país, esa tradición que, a fuerza de ser generosamente universal, como señaló Alfonso Reyes, se volvió también provechosamente nacional».<sup>64</sup> A través de este legado cosmopolita las novelas de Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou participan de la propuesta de herencia y ruptura, clasicismo y vanguardia, tradición y renovación que autores como Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal o el propio Jorge Cuesta utilizaron para explicar la formación genealógica de las letras mexicanas, hispanoamericanas y universales. Novelas reconocidas por la crítica con el paso del tiempo, *A pesar del oscuro silencio* y *En la alcoba de un mundo* participan de este movimiento cíclico entre pasado y presente, actualizado en el aquí y el ahora de la creación literaria y que mira hacia el futuro para enfrentarse a la pátina crítica de escritores venideros. Entre localismo y cosmopolitismo, entre la tradición y la ruptura, entre lo antiguo y lo nuevo, Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou ocupan un lugar destacado en la narrativa hispanoamericana de finales del siglo xx y principios del siglo xxi gracias al doble paradigma que remite a sus profundas raíces mexicanas y al cuestionamiento universal de la palabra, el lenguaje y la historia como lugares de origen y a la vez elementos subvertidos, modelo del movimiento que define a toda literatura entre lo antiguo y lo nuevo, la herencia y la vanguardia, la continuidad y la ruptura. Sobrevive en la novelística de Palou y Volpi la conciencia de la obra literaria como eslabón de tránsito entre el pasado, el presente y el futuro, heredera de una tradición y a la vez inmersa en el ciclo entre lo antiguo y lo nuevo, entre la tradición y la renovación, identidad que define el pensamiento de Contemporáneos y sobre la que se estaba gestando, ya desde principios de los noventa, la esencia del Crack como

<sup>62</sup> M. Devriendt, D. Castilleja y E. Houvenaghel, «Pedro Ángel Palou (La Generación del Crack): ¿un escritor posmoderno?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (7), 2012, p. 739.

<sup>63</sup> J. Volpi, «El fin de la narrativa latinoamericana», Guillermo Cabrera Infante *et al*, *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 218.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 218.

grupo literario. De Jorge Cuesta a Jorge Volpi, de Xavier Villaurrutia a Pedro Ángel Palou, de Contemporáneos al Crack, la literatura mexicana contemporánea retorna a sus raíces como forma de reescribir el presente y mirar hacia el futuro. Se cumplen así las palabras de Christopher Domínguez Michael, para quien «la memoria de los Contemporáneos seguirá haciendo literatura de la literatura mexicana».<sup>65</sup> Así será, seguramente, durante numerosos siglos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALATRISTE, S., *En defensa de la envidia. Varias calumnias de amor y sexo*, México, Planeta, 1992.
- ASIAIN, A., «Lo que hay que ver. El populismo literario y los nuevos científicos», *Vuelta*, 186 (mayo 1992), pp. 10-12.
- CUESTA, J., «Canto a un dios mineral», A. Pérez-Amador Adam (ed.), *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 30-42.
- DEVRIENDT, M., CASTILLEJA, D., HOUVNAGHEL, E., «Pedro Ángel Palou (La Generación del Crack): ¿un escritor posmoderno?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (7), 2012, pp. 737-750.
- DOMÍNGUEZ CUEVAS, M., «Jorge Volpi», *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, México, Aldus, 1999, pp. 416-417.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, C., «De envidia a envidia», *Vuelta*, 195, (febrero 1993), pp. 40-41.
- \_\_\_\_\_, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, México, Era, 1997.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- KRISTEVA, J., «Word, dialogue and novel», *Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, trad. de T. Gora, A. Jardine y L. S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 64-91.
- LEÓN CAICEDO, A., *Soliloquio de la inteligencia: la poética de Jorge Cuesta*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.
- LUISELLI, V., *Los ingravidos*, México, Sexto Piso, 2012.
- MONSIVÁIS, C., *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1966.
- ORR, M., *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge, Polity Press, 2003.
- PALOU, P. A., *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- \_\_\_\_\_, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora de Hidalgo, El Colegio de Michoacán, 1997.

<sup>65</sup> C. Domínguez Michael, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, México, Era, 1997, p. 270.

- \_\_\_\_\_, *De contemporáneos al crack. Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia en la novela mexicana de fin de siglo*, «Pequeño diccionario del Crack», Ricardo Chávez *et al*, *Crack. Instrucciones de uso*, México, Mondadori, 2004, pp. 193-205.
- PANABIÈRE, L. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, trad. de A. Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PAZ, O., *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, A., *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- POHL, B. «Ruptura y continuidad. Jorge Volpi, el Crack y la herencia del 68», *Revista crítica literaria latinoamericana*, 59, (primer semestre de 2004), pp. 53-70.
- REGALADO LÓPEZ, T., «Jorge Volpi: la novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida», *Letralia*, (febrero 2011), <[www.letralia.com/246/entrevistas01.htm](http://www.letralia.com/246/entrevistas01.htm)>
- \_\_\_\_\_, «Todavía creo en la novela total: una conversación con Pedro Ángel Palou», *Letralia*, (febrero 2012), <[www.letralia.com/261/entrevistas01.htm](http://www.letralia.com/261/entrevistas01.htm)>
- SHERIDAN, G., *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- URROZ, E., «Genealogía del Crack», R. Chávez Castañeda *et al*, «Manifiesto Crack», *Descritura*, 5 (5 agosto 1997), pp. 32-43.
- \_\_\_\_\_, *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000.
- \_\_\_\_\_, «Pedro Ángel Palou y la vida como una novelística», *Siete ensayos capitales*, México, Taurus, 2004, pp. 133-154.
- VILLAU RRUTIA, X., *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- VOLPI, J., «El Magisterio de Jorge Cuesta», *Plural*, 234 (marzo 1991), pp. 26-40.
- \_\_\_\_\_, «El fin de la narrativa latinoamericana», G. Cabrera Infante *et al*, *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 206-223.
- \_\_\_\_\_, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de espuma, 2008.