

Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines

Université Paul-Valéry, Montpellier 3

CECIL Numéro 5 – juin 2019

Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine (coord. par Véronique Pitois Pallares).....5

Florence Olivier : La mère courage villiste et la muse stridentiste
Nouvelles figures féminines et prose expérimentale dans la *Señorita Etcétera* (1922) d'Arqueles Vela et *Las manos de Mamá* (1937) de Nellie Campobello9

Daniel Avechuco Cabrera : Campesinos que leen a Faulkner: Juan Rulfo, la identidad mexicana y el gótico sureño27

Karim Benmiloud : Aux origines du cosmopolitisme chez Sergio Pitou45

María Guadalupe Sánchez Robles : Identidad, mito y literatura: Carlota y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso 67

Ulrich Kevin Maganga : La poésie nègre au Mexique. Voix d'une présence africaine au cœur des ténèbres87

Sergio Fregoso Sánchez : A la luz de un nocturno: la reescritura como exploración de una identidad estética en *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou 103

Davy Desmas : *El ejército iluminado* de David Toscana : une vision allégorique de la résistance dans le Mexique de 1968..... 131

Véronique Pitois Pallares : Emprunts et métamorphoses : l'identité par l'altérité 153

Varia

Martin Nogueira Ramos : Renier sa foi sans perdre son âme. Les catholiques japonais au début de la proscription (XVII^e s.) 177

Recensions d'ouvrages

Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso* 205

Karim Benmiloud (dir.), *Juan Gabriel Vásquez : une archéologie du passé colombien récent* 209

Davy Desmas y Marie-Agnès Palaisi (dirs.), *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)* 213

Publication couvrant les aires hispanophone et lusophone, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* (CECIL) privilégient le comparatisme, les regards croisés sur les phénomènes culturels et les faits de civilisation en Amérique et dans la péninsule Ibérique. Axés sur l'étude des formes, des représentations et des imaginaires, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* sont une revue en ligne, adossée à l'IRIEC-EA 740, équipe d'accueil qui réunit des chercheurs de l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

Directeur : Michel Bœglin (UM3)

Rédacteur en chef : Patrick Lesbre (UT2J)

Adresse d'expédition

Pour nous envoyer votre contribution, merci de nous contacter à

cecil@univ-montp3.fr

Pour les normes de présentation, rendez-vous sur le site de la revue :

<https://cecil-univ.eu/> à la section : *A propos de CECIL*



CECIL est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 4.0 International.

© CECIL Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines - ISSN 2428-7245
IRIEC Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles, Montpellier (EA 740)

Université Paul-Valéry, Montpellier 3

A la luz de un nocturno: la reescritura como exploración de una identidad estética en *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou

Sergio Fregoso Sánchez¹
Université Paul-Valéry – Montpellier 3
IRIEC EA 740

Resumen: La presencia del grupo Contemporáneos en la literatura actual es palpable no sólo por sus aportes a la estética nacional, sino también por la mitificación de sus figuras. Tan es así que Pedro Ángel Palou (1966) publica en 1992 *En la alcoba de un mundo*, novela dedicada a la imagen de Xavier Villaurrutia (1903 – 1950). En ella, el novelista reconstruye la vida del poeta por medio de una falsa autobiografía al mismo tiempo que experimenta con sus preocupaciones líricas. Sin embargo, la imitación de este discurso no será inocente. El objetivo de este artículo será mostrar cómo la deconstrucción de la vida y obra de Xavier Villaurrutia le sirve de pretexto a Pedro Ángel Palou para la exploración de una identidad estética propia.

Palabras clave: biografía, reescritura, identidad, figuración autorial, narrativa mexicana contemporánea, grupo Contemporáneos, generación del *Crack*.

Titre : À l'aube d'un nocturne : la réécriture ou la recherche d'une identité esthétique dans *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou.

Résumé : De nos jours, la présence du groupe avant-gardiste mexicain *Contemporáneos* reste importante dans la littérature mexicaine actuelle, non seulement en raison de sa contribution à l'esthétique nationale, mais aussi comme une conséquence de la mythification des auteurs qui le composaient. En effet, l'écrivain Pedro Ángel Palou (1966) publie *En la alcoba de un mundo* en 1992, un roman consacré à l'image du poète Xavier Villaurrutia (1903-1950), leader *de facto* du groupe. Dans son roman, Palou reconstitue la vie du poète à travers une fausse autobiographie en même temps qu'il retrace ses préoccupations lyriques. Le procédé de réécriture qui régit ce discours obéit à une double intention. L'objectif de cet article sera de montrer comment la déconstruction de la vie et de l'œuvre de Xavier Villaurrutia sert de prétexte à Pedro Ángel Palou pour l'exploration de sa propre identité esthétique.

Mots-clés : biographie, réécriture, identité, figuration de l'auteur, roman mexicain contemporain, groupe Contemporáneos, *Crack*.

Title: By the light of a nocturne: rewriting as the exploration of an aesthetic identity in *En la alcoba de un mundo* by Pedro Ángel Palou

Abstract: The presence of the Mexican avant-garde group *Contemporáneos* is, undoubtedly, still palpable in current literature; not only because of its contribution to national aesthetics, but because of the mythification of the writers that belonged to said group. This mythification reached a high-point in 1992, when Pedro Ángel Palou (1966) published *En la alcoba de un mundo*, a novel dedicated to the image of Xavier Villaurrutia (1903 – 1950). In it, the novelist reconstructs the life of the poet by means of a false autobiography while experimenting with his lyrical concerns. The imitation of Villaurrutia's speech, however, serves a hidden agenda. The objective of this article is to demonstrate how the deconstruction of the life and work of Xavier Villaurrutia rather works as a pretext for Pedro Ángel Palou to explore his own aesthetic identity.

Keywords: biography, rewriting, identity, self-representation, contemporary Mexican narrative, *Contemporáneos* group, *Crack* movement.

¹ Cursa el doctorado en Estudios Romances con especialización en Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos en la Universidad Paul Valéry – Montpellier 3 (Francia). Su proyecto de tesis versa sobre la hibridación genérica entre novela, ensayo y autoficción en la narrativa vanguardista del México postrevolucionario. Contacto: sergio.fregoso-sanchez@etu.univ-montp3.fr. Firma institucional: Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France

Pour citer cet article : Fregoso Sánchez, Sergio, 2019, « A la luz de un nocturno: la reescritura como exploración de una identidad estética en *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou », Dossier thématique : Voix et identités d'ici et d'ailleurs dans la littérature mexicaine contemporaine, coord. par Véronique Pitois Pallares, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines – CECIL*, n° 5, <https://cecil-univ.eu/C5_6>, mis en ligne le 01/07/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

¿Cómo se puede medir un semejante con la sola razón? ¿Qué sabemos con precisión de otro, a menos de convertirle en un personaje propio?
Max Aub

Introducción

1. No cabe duda de que una de las generaciones más fecundas, polémicas y trascendentales en la literatura mexicana fue la que se reunió alrededor de la revista *Contemporáneos*². Primero injustamente atacados, después olvidados y ahora redimidos por la crítica, los miembros del «grupo sin grupo» influyeron puntualmente en el devenir cultural del México postrevolucionario. De entre ellos habría que poner de relieve la figura de Xavier Villaurrutia (1903-1950), que hizo de las inquietudes generacionales una cruzada estética e intelectual en busca de un cambio profundo en la manera de hacer y entender la literatura cuando el medio artístico nacional adolecía de sistemas de representación anquilosados.
2. A noventa años de la publicación de la revista, la presencia de Villaurrutia y sus contemporáneos en la literatura actual es palpable no sólo por sus aportes a la estética nacional, sino también por la mitificación de sus figuras. Tan es así que Pedro Ángel Palou (1966), miembro de la generación del *Crack*, publica en 1992 *En la alcoba de un mundo*, novela dedicada a la imagen de Xavier Villaurrutia. En ella, el novelista reconstruye la vida del poeta por medio de una falsa autobiografía, al mismo tiempo que experimenta con sus preocupaciones líricas. De este modo, los binomios recurrentes en la poética *villaurrutiana* (cuerpo – alma; muerte – vida; sueño – vigilia; consciencia – inconsciencia; arte – realidad) se convierten en síntomas textuales que rigen la novela de Palou.
3. La figuración de un autor a manos de otro suscita sin embargo ciertas problemáticas en el ejercicio de la crítica literaria. En el caso particular de *En la alcoba de un mundo*, la primera de ellas parece evidente: ¿por qué elegir a Xavier Villaurrutia como protagonista y de qué manera es representado? Consecuentemente, podríamos preguntarnos cuál es la actitud de Pedro

² Comúnmente se reconoce como miembros del grupo Contemporáneos a Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Elías Nandino, Gilberto Owen y Jorge Cuesta.

Ángel Palou con respecto a su novela, es decir, qué implicaciones y compromisos asume al imitar un discurso artístico anterior si tomamos en cuenta que la publicación de la novela ocurre en el periodo post-*boom* y post-onda de la literatura nacional. ¿Optar por la reescritura y una mirada retrospectiva deviene acaso en una declaración de principios del relevo generacional? Planteado lo anterior, mi objetivo a lo largo de este artículo será demostrar cómo la deconstrucción de la vida y obra de Xavier Villaurrutia sirve de pretexto para la exploración de una identidad estética propia.

1. Viaje alrededor del libro: una aproximación paratextual

4. Antes de abordar el texto, conviene interrogar la manera en que éste es presentado al lector para anticipar su composición. Las portadas de las diferentes ediciones del libro³ sugieren una intención biográfica que establece una relación de sinceridad entre los referentes reales y lo narrado. En la portada de la última edición, por ejemplo, aparece en primer plano un retrato de Xavier Villaurrutia que funge como documento testimonial de su existencia. Esta misma foto remite a la que se adjunta en las *Cartas de Villaurrutia a Novo* (1966), compendio ineludible para la elaboración de una biografía del poeta capitalino. En este sentido, la imagen en la portada cumple también una función intertextual que marca el punto de partida de la novela: la voz del propio Villaurrutia. El título actuaría del mismo modo, ya que remite a saberes compartidos sobre la figura del poeta. El primer enunciado, «En la alcoba de un mundo», refiere a los últimos versos de su «Nocturno amor» contenido en el poemario *Nostalgia de la muerte* (1938), donde el hecho de «no ser sino la estatua que despierta / en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto⁴» evoca los tonos de zozobra y nostalgia que caracterizan su poesía. El segundo enunciado, «El amor y la oscura muerte de Xavier Villaurrutia», propone una solución o, en su defecto, una revisión de las diferentes versiones de su misterioso fallecimiento, que oscilan entre el lacónico parte médico que reportaba un paro cardíaco y las especulaciones de sus amigos cercanos. El poeta Elías Nandino, según sus memorias, recuerda que:

³ *En la alcoba de un mundo* fue publicado por primera vez en 1992 bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica y reeditado en 2002. La edición más reciente hasta la fecha corresponde a la de la editorial Seix Barral, publicada en 2017.

⁴ Villaurrutia 1966b, p. 50.

el doctor Negrete Herrera, quien era mi amigo y atendía a Xavier cuando yo no estaba, dio el diagnóstico de paro cardíaco y firmó el certificado de defunción. No hubo autopsia. Debo decir que desde que nos conocimos yo fui médico de Xavier. Tenía su historia clínica, en la cual apunté todos sus padecimientos. [...] Yo conservaba sus análisis, sus electrocardiogramas, y nunca sospeché ningún mal cardíaco. Fue por eso que me atreví a pensar que su muerte no fue natural. [...] Llegué a la conclusión de que Xavier no murió, sino se hizo morir⁵.

5. Queda claro que la experiencia del lector con respecto al paratexto cambia según la edición de la obra. Sin embargo, la simulación biográfica se mantiene en cada una de ellas. Prueba de esto es la primera edición de la novela publicada en 1992 que, aunque más lacónica⁶ en cuanto a sus intenciones que la de 2017, fue presentada por la revista *Proceso* de la siguiente manera: «Una nueva biografía de Xavier Villaurrutia vuelve a plantear su posible suicidio⁷».
6. No obstante, el concepto de biografía *stricto sensu* es puesto en duda apenas confrontamos el índice que divide el libro en tres etapas de la vida de Xavier Villaurrutia:

Primera versión de los hechos: 1903-1936. Las cinco letras del deseo

Segunda versión de los hechos: 1936-1949. El que nada se oye

Tercera versión de los hechos: diciembre 1950. Pero amar es también cerrar los ojos⁸

7. Cada una de ellas aparece como una «versión de los hechos», oxímoron que determina la estructura narrativa de la novela al armonizar la interpretación subjetiva del suceso ante la objetividad y veracidad del hecho.
8. Lo anterior queda confirmado con la entrada de un transcriptor que, a pie de página, recibe al lector con la siguiente aclaración:

Este cuaderno, los diarios, entrevistas y reportajes (e incluso textos de ficción apócrifos, cuyo narrador ingenuamente se exhibe) irán apareciendo a lo largo de esta primera parte ubicada entre la segunda y la cuarta décadas del siglo; fueron compilados para hacer más amplia la visión sobre Xavier Villaurrutia. Tantas veces

⁵ Nandino 2000, pp. 68-69.

⁶ En lugar del retrato de Villaurrutia, por ejemplo, aparece la foto en blanco y negro de un café, mientras que el título se limita a un enunciado: «En la alcoba de un mundo». En la edición de 2003 publicada por la editorial Debate, por su parte, aparece un retrato pictórico del poeta y el título tiene otro matiz: *En la alcoba de un mundo. Una vida de Xavier Villaurrutia* (el énfasis es mío).

⁷ Gerardo Ochoa Sandy, «Un misterio que dura 42 años», *proceso.com.mx*, 19/09/1992, <<http://www.proceso.com.mx/160171/un-misterio-que-dura-42-anos>>, consultado el 5/09/2018.

⁸ Palou 2017a, p. 9.

como sea necesario se interrumpirá el fluido del texto para aclarar. El que junta no escribe, no interpreta; sólo le está dado reordenar. [T.]⁹.

9. Habrá que tomar estas palabras como una advertencia: en este texto híbrido, se vuelve inútil separar la verdad de la mentira; documentos oficiales inventados y textos ficcionales verosímiles se entretajan, de manera polifónica y rotatoria, para conformar la psique de Xavier Villaurrutia y, al mismo tiempo, escenificar un ambiente de época. A continuación, abordaré ambos aspectos por separado.

2. Miedo de no ser más que un jirón de sueño: Palou y la ficcionalización de Xavier Villaurrutia

10. Para estudiar la configuración del personaje de Xavier Villaurrutia empezaré por describir la disposición de la trama. Ésta se desarrolla entre 1935, año en que el poeta capitalino viaja a Estados Unidos becado por la Fundación Rockefeller para estudiar teatro en la Universidad de Yale, y el 25 de diciembre de 1950, fecha de su muerte. A lo largo de ella, la voz del protagonista sobresale del coro en sus diferentes tonalidades (narración en primera persona, estilo indirecto libre, monólogo interior) y, para mantener una imagen fidedigna del Villaurrutia real y recrear un discurso verosímil, Pedro Ángel Palou acude a tres fuentes principales: los documentos íntimos del poeta, su obra poética y las voces autorizadas sobre el tema y el periodo histórico.
11. La primera parte de la novela ilustra cabalmente lo anterior. De entrada, se presenta un supuesto cuaderno de viaje escrito por Xavier durante su estancia en la Universidad de Yale entre 1935 y 1936. En el imaginario de Palou, este diario es el contrapunto a las cartas que Villaurrutia realmente escribía para Salvador Novo desde Estados Unidos. En él se representan los pensamientos y sensaciones que guardaba para sí, de manera que el epistolario real y este diario ficticio mantienen una relación de hipertextualidad y simetría. Desde su partida en el puerto de Veracruz, hasta sus excursiones a Nueva York, Boston, Los Ángeles y Pasadena; desde sus impresiones sobre la «gótica» Universidad de Yale, el sistema educativo estadounidense y sus compañeros de la Facultad de Drama, hasta sus aventuras con Rodolfo Usigli, su compañero de cuarto; sus lecturas, obras de teatro y películas vistas; sus inquietudes sobre la vida, el tiempo y el México que ahora observaba de lejos; e incluso trivialidades como

⁹ *Ibid.*, p. 17.

que se descompuso su pluma fuente o que le encantó que Aragón Leiva lo bautizara desde un periódico mexicano como «el crítico libidinoso». Todas estas anécdotas se representan religiosamente en esta «Primera versión de los hechos» a través del yo autobiográfico del Xavier ficticio.

12. Más aún, el discurso está moldeado por el estilo particular del Villaurrutia real. A modo de ejemplo, su puede citar de la cuarta carta del epistolario la siguiente metáfora sobre su viaje: «El barco patinaba en la nieve –la arena– azul de su desierto. Algunas noches, un mar tranquilo hasta la desesperación, monótono y mudo, sin olas, desolado¹⁰», mientras que el Xavier de la novela recuerda que: «El barco patinaba en la arena azul de desierto/mar tranquilo hasta la desesperación: uniforme y desposeído, sin olas¹¹». Del mismo modo, podemos identificar en la novela muchos de los versos reales prosificados en la voz del protagonista, como en la entrada del 29 de octubre de 1935, la primera del diario: «Abro los ojos y la sombra es más dura, más extraña. No puedo dejar de moverme inmóvil detenido sobre este mundo en el que todo ha muerto¹²», que remite al ya citado «Nocturno amor». La narración podría parecer incluso ostentosa cuando trata de emular las progresiones homofónicas del «Nocturno en que nada se oye» (*Nostalgia de la muerte*), cuya famosa estrofa dice:

y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz que madura¹³

13. Mientras que a lo largo de toda la novela encontraremos las siguientes progresiones: «isla desierta a la que llegará exhausto, apenas mero estrago *escupido, esculpido* por el mar¹⁴»; «Estar *sin máscara, sin más cara* que ésta con la que *camina* y se *encamina* hacia Agustín¹⁵»; «Esta conciencia deshecha *que ya no cree en nada, que ya no crea nada, que ya no cree nadar* en su propio fango¹⁶»; «Lo decía Jorge, la materia no desaparece, sólo cambia de forma, y entonces, *cuando la vi, cuando la vid, cuando la vida* quiere entregarse cobardemente¹⁷». Sin

¹⁰ Villaurrutia 1966d, p. 31.

¹¹ Palou 2017a, p. 18.

¹² *Idem*.

¹³ Villaurrutia 2015b, p. 47.

¹⁴ Palou 2017a, p. 22 (las cursivas son mías).

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁷ *Ibid.*, p. 210.

embargo, ni los referentes espacio-temporales ni las referencias a los poemas son arbitrarios. Si bien es cierto que forman parte de su riqueza, el valor de *En la alcoba de un mundo* radica en la exégesis que Pedro Ángel Palou hace del material bibliográfico. La novela, en consecuencia, sería el ensayo que intenta explicar el origen de la poética *villaurrutiana*. Si bien al transcriptor sólo le está dado reordenar, al novelista le está permitido interpretar.

14. La novela, en este sentido, parte del concepto de viaje como acontecimiento existencial. Ya en una de sus cartas, Villaurrutia se definía a sí mismo como: «el más cuerdo de los Ulises, el que no viaja, peregrino sentado, viajero inmóvil¹⁸», frase que se reproduce en la novela¹⁹ y tiene su origen en las máximas de François Fénelon («*Il faut se perdre pour se retrouver*²⁰») y de Paul Morand («*La tête au Pôle, les pieds sur l'Équateur, quoi qu'on fasse, c'est toujours le voyage autour de ma chambre*²¹»). El viaje, capital en la simbología del grupo Contemporáneos²², significó una invitación a lo nuevo, a la exploración crítica e intelectual, a ese:

[...] viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huida: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el drama de las circunstancias [...] se trata de un «viaje inmóvil», del viaje íntimo por la alcoba o la biblioteca, es decir, por uno mismo²³.

15. La novela inicia precisamente con un Xavier insomne que escribe convencido:

Hay que perderse para encontrarse; es preciso 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, pacto²⁴.

16. Xavier aparece de este modo como el peregrino inmóvil que, en su viaje desde la silla de un cuarto rentado en New Haven, ha de entregarse sin piedad a la exploración de sí mismo.

¹⁸ Villaurrutia 1966d, p. 32.

¹⁹ Palou 2017a, p. 33.

²⁰ «Hay que perderse para encontrarse» (salvo mención en contrario, las traducciones son nuestras).

²¹ «La cabeza en el Polo, los pies en el Ecuador, haga lo que haga, es siempre el viaje alrededor de mi alcoba»

²² François Fénelon y Paul Morand, junto con André Gide («*Il y a un peu de Sinbad dans Ulysse*»: «Hay un poco de Simbad en Ulises»), Eugenio D'Ors («*La Odisea no es un libro de aventuras sino de problemas*»), James Joyce («*Going to dark bed there was a square round Sinbad the Sailor's foc's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler*»: «Yendo hacia la cama oscura había un cuadrado redondo Simbad el Marino huevo del alca del rocho en la noche de la cama de todas las alcas de todos los rochos de Oscurimbad el Luminero» [Joyce, *Ulises*, traducción de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüéns]) y Charles Baudelaire («*L'ennui, fruit de la morne incuriosité*»: «El aburrimiento, fruto del monótono desinterés») engalanaron con epígrafes los números de la revista *Ulises* (1927-1928), dirigida por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo.

²³ Sheridan 1985, p. 222.

²⁴ Palou 2017a, p. 17.

17. La alcoba será consecuentemente ese espacio autorreflexivo que tanto en la novela como en los poemas del Villaurrutia real alberga sus pensamientos. Sin ir más lejos, en el «Nocturno de la alcoba» (*Nostalgia...*), la voz poética dice:

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

Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra,
es dura en el espejo y tensa y congelada,
profunda en las almohadas y, en las sábanas, blanca.

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.

Entonces sólo yo sé que la muerte
es el hueco que dejas en el lecho
cuando de pronto y sin razón alguna
te incorporas o te pones de pie.

Y es el ruido de hojas calcinadas
que hacen tus pies desnudos al hundirse en la alfombra.

[...]

La muerte es todo esto y más que nos circunda,
y nos une y separa alternativamente,
que nos deja confusos, atónitos, suspensos,
con una herida que no mana sangre.

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía²⁵.

18. En la novela, la alcoba «toma la forma del mundo, laberíntica²⁶»; está «habitada por la sombra²⁷», por «un silencio atroz²⁸», por la noche que trae «con ella el fantasma de estos

²⁵ Villaurrutia 1966b, pp. 60-61.

²⁶ Palou 2017a, p. 58.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ *Idem.*

pensamientos desafortunados²⁹» y por un Xavier desasosegado: «Empiezo a acelerar mi respiración [...] para vencer el miedo a estar solo. [...] Este insomnio desespera, vence³⁰»; «La sombra de la angustia: una ligera opresión en el estómago, ganas enormes de dormir, pero nulas expectativas de poder lograrlo. Sólo sigue el insomnio»³¹; «Claro que tengo sobresaltos, depresiones cruentas me sumen en un estado deplorable³²». Las ideas de vacío, soledad, obscuridad, onirismo y desasosiego que atraviesan el poema, semantizan del mismo modo el espacio narrativo en la primera parte de la novela. Se puede establecer entonces una relación intertextual entre *Nostalgia de la muerte, magnum opus* de Villaurrutia, y *En la alcoba de un mundo*, relación en la que los nocturnos del poemario participarán activamente en el desarrollo de la trama hasta llegar al clímax distópico que circunda el suicidio del poeta. En este sentido, Alí Chumacero relaciona el espacio de los nocturnos con la enfermedad:

Por la atmósfera que en ellos flota, recuerdan al evanescente Rodenbach, a la más sincera poesía del colombiano José Asunción Silva, al reposo mortal de Rainer María Rilke. Se puede repetir de esta poesía lo que González Martínez aplicó al primero de estos escritores: todo está ahí inmerso «como en la alcoba de un enfermo, en una media luz, en un ambiente en que se anda quedo y de puntillas, con el temor de despertar a quien duerme un sueño de convaleciente³³».

19. Palou parece retomar esta idea para su novela puesto que el insomnio opera en el texto como destinador y circunstancia del recorrido mental del protagonista.
20. Pero en la lógica del viaje como exploración del sí mismo, el insomne no es un enfermo sino un naufrago que, perdido entre la vigilia y el sueño, ha encallado en la isla de sus pensamientos:

Mientras el naufrago espera a que el sueño venga por él y lo regrese a su tierra – nos dice Xavier–, éste tiene que hacerse de un mundo habitable, no mero asidero, sino casa, lugar de acomodo, de asiento: innecesaria alcoba solitaria. Nunca cuarto de reposo³⁴.

21. La alcoba de enfermo se transforma entonces en un mundo dislocado y estático que, en su soledad y silencio, guarda también la posibilidad del no retorno.

²⁹ *Ibid.*, p. 42.

³⁰ *Ibid.*, pp. 17-18.

³¹ *Ibid.*, p. 21.

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ Chumacero 1966, p. XVIII.

³⁴ Palou 2017a, p. 22.

22. José Luis Martínez, en una entrevista con Villaurrutia, interpreta el estatismo del náufrago como una «anti-emoividad» y no pierde la oportunidad para interrogar al poeta acerca de ésta, que cree característica de su obra: «En Chirico –responde Villaurrutia– encontré muchas veces una clara afinidad en esa manera de evasión de las cosas³⁵». Así como Giorgio de Chirico construye ese «mundo habitable» a través de la pintura, Villaurrutia lo hace a través de la palabra. Volviendo a la novela, la redacción del cuaderno de viaje se convierte en «un alivio [...] una posibilidad de recuento, de escapatoria ante el fantasma del insomnio³⁶». La figura de Xavier se delinea entonces como ese poeta noctámbulo y desvelado del que Octavio Paz aprendió tanto:

poeta insomne, lúcido, sin sueño, sin revelación pero con sueños, con fantasmas. Esos fantasmas que surgen cuando ya han dado las doce y vemos avanzar las manecillas implacables [...]. Espera con angustia el nuevo día, con la boca y el paladar secos, los párpados dolorosamente abiertos contemplando la aridez de una alcoba o de un espíritu. Solitario y dramático, asiste a una función sin espectadores, a un monólogo en el que se juzga y condena. Y al condenarse al hastío y al infierno del aburrimiento y de la esterilidad, logra arrancar, difícil y penosamente, de esas rocas impías, extrañas chispas eléctricas: sus poemas³⁷.

23. En este sentido, el insomnio es el estado que conduce a la lucidez ontológica, puesto que no es plena consciencia ni absoluto inconsciente, sino el lugar donde razón e imaginación, partes constituyentes del ser, se encuentran para dar paso a la *poiesis*. Como si le diera razón a Paz, el Xavier de Palou escribe en su diario: «vigilia y sueño –se unen en un lúcido corredor intransitable, en una fuerza magnética envidiada. [...] Su fuerza me arrastra, naufrago en sus horas hasta dar con el fantasma de mí mismo³⁸». Y en la depuración de sus pensamientos consigue: «unos nocturnos muy trabajados, intensos, lúcidos sin luz: son poemas noctámbulos, de tiniebla³⁹». La novela logra plantear así el origen de *Nostalgia de la muerte* en el desasosiego existencial del Xavier imaginado.

24. El diario se convierte de este modo en un ejercicio cartesiano en el que Xavier, inseguro, trata de responder a la pregunta: «¿No será la vida también un sueño en el que estamos

³⁵ Martínez 1982, p. 117.

³⁶ Palou 2017a, p. 57.

³⁷ Paz 1992, p. 138.

³⁸ Palou 2017a, p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 77.

prisioneros⁴⁰?». Paralelamente, el Villaurrutia real se interroga con los siguientes versos de «Estancias nocturnas» (*Nostalgia...*):

En la noche resuena, como en un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco
de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes.

Miedo de no ser nada más que un jirón de sueño
de alguien –¿de Dios? – que sueña en este mundo amargo.
Miedo de que despierte ese alguien –¿Dios? –, el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo⁴¹.

25. Y, ante la duda, el Xavier de la novela lo resuelve por medio de la escritura:

el insomnio no impide el rigor, la búsqueda del equilibrio entre la inteligencia y la sensualidad. Íntimo, habitable, sincero, el poema se vuelve un territorio de la persona –no de la personalidad–, un espacio de búsqueda, un ente que explora la transición, el lazo que media el sueño y la vigilia, la noche y el día, la vida y la muerte. [...] Viajar en el poema, nutrir la quietud, habitar la inmovilidad del viaje: un movimiento lento, corto, intenso⁴².

26. De acuerdo a lo anterior, no es aleatorio que el formato en que se nos presentan estas ideas sea un diario, en otras palabras: una bitácora de memorias, pues aquél que recuerda –corrijamos–, existe. La novela dirige entonces su atención al proceso mismo de creación, donde la escritura de los poemas es también la escritura de la vida. En la ya mencionada entrevista de 1940 con Martínez, Villaurrutia dice:

Toda la poesía no es sino un intento para el conocimiento del hombre. Ahora bien, la expresión de este drama se logra más estrictamente con ideas; pero para que estas ideas tengan categoría poética no bastaría enunciarlas en verso, sino que precisa cristalizarlas, vivirlas real y plenamente, consubstancialmente. [...] Entonces, la clave de esta poesía intelectual [...] será la de madurar tales ideas, más bien, vivirlas dramáticamente⁴³.

27. La exploración de sí mismo, empero, considera la posibilidad de no ser y trae consigo la certeza de dejar de ser. Esta ambigüedad es lo que Paz denominó, refiriéndose a la poesía de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ Villaurrutia 1966b, pp. 62-63.

⁴² Palou 2017a, p. 81.

⁴³ Martínez 1982, p. 114.

Villaurrutia, como «la percepción del momento de tránsito de los opuestos⁴⁴»: «El estadio intermedio tiene otro nombre: agonía. También se llama: duda⁴⁵». Esta idea se expresa textualmente en la novela cuando Xavier escribe:

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. [...] Ahí, en ese espacio encuentro el *entre*, lo vivo, lo pervivo, lo sobrevivo⁴⁶.

28. Víctor Manuel Mendiola detecta igualmente esta encrucijada en la poesía de Villaurrutia y responde:

Aunque Paz no quiera llamar a esta poesía romántica, está hablando de romanticismo: un mundo interior y subjetivo donde no hay forma de encarnar un pensamiento y encontrar una respuesta. Pero en el mundo clásico, las preguntas sí tienen respuesta. [...] Para los cínicos, los epicúreos o los seguidores de Séneca la respuesta a la gran pregunta era la muerte. [...] Villaurrutia, como lector y estudioso de sor Juana, sabía que una respuesta posible era la creación de un mundo perfecto, pero helado: los reflejos de la razón, los espejos de la inteligencia. Un mundo donde todo permanece equilibrado en su correspondencia⁴⁷.

29. Sólo a través de la muerte o, mejor dicho, en la realización de la muerte como soporte de la balanza entre los opuestos es posible la creación de este mundo «perfecto». Es en este sentido que la voz poética del «Nocturno miedo» (*Nostalgia...*) dice: «La noche vierte sobre nosotros su misterio / y algo nos dice que morir es despertar⁴⁸ », versos que se evocan sistemáticamente, como salmo, de principio a fin en la novela: «Morirse es despertarse⁴⁹»; «La muerte, la noche habla de muerte⁵⁰»; «un día la noche no será, estará⁵¹»; «Habrá un día en que la noche no esté, en que la noche sea⁵²». La noche, en este sentido, debe ser entendida

⁴⁴ Paz citado en Mendiola 2012, cap. 4, § 11, posición 304-305.

⁴⁵ *Ibid.*, § 12, posición 306-309.

⁴⁶ Palou 2017a, pp. 61-62.

⁴⁷ Mendiola 2012, cap. 4, § 13, posición 322.

⁴⁸ Villaurrutia 1966b, p. 45.

⁴⁹ Palou 2017a, p. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

⁵² *Ibid.*, p. 139.

como alegoría de la muerte, como la sombra que acompaña los poemas más lúcidos del Xavier de la novela:

Y me pregunto ahora,
 si nadie entró en la pieza contigua,
 ¿quién cerró cautelosamente la puerta?
 ¿Qué misteriosa fuerza de gravedad
 hizo caer la hoja de papel que estaba en la mesa?
 ¿Por qué se instala aquí, de pronto, y sin que yo la invite
 la voz de una mujer que habla en la calle?

Y al oprimir la pluma,
 algo como la sangre late y circula en ella,
 y siento que las letras desiguales
 que escribo ahora,
 más pequeñas, más trémulas, más débiles,
 ya no son de mi mano solamente⁵³.

30. En este «Nocturno en el que habla la muerte» (*Nostalgia...*) queda claro que esta última es el impulso vital del poema. Su omnipresencia en esta primera parte anticipa, de acuerdo a la postura de Mendiola, que sólo a través de ella, de su «vivencia dramática», es que se resuelve la búsqueda de sí mismo. Sin embargo, todo Ulises regresa a su Ítaca. Cuando termina su estancia en la Universidad de Yale, Xavier cierra su diario con expectación: «¿He logrado ese viaje de quietud por mí mismo: encuentro, salvación, crecimiento⁵⁴?».
31. La «Segunda versión de los hechos» narra, precisamente, lo acontecido desde su regreso a México en 1936 hasta el año 1949. El género testimonial, no obstante, será reemplazado por una narración omnisciente que, en estilo indirecto libre, reproduce los pensamientos de Xavier. El transcriptor nos advierte que en esta segunda parte será un «autor apócrifo» quien se encargue de presentar los acontecimientos. Explica que los siguientes treinta capítulos fueron encontrados junto con un manual de bridge (que ya en la primera parte interrumpía de vez en vez la narración) entre los escombros de un edificio residencial devastado por el terremoto de la Ciudad de México en 1985. Constituyen el resultado de una investigación que tenía como objetivo la redacción de una novela sobre la vida de Villaurrutia que habría de llamarse *El que nada se oye*, título que encabeza esta «versión de los hechos». Nos dice

⁵³ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 101.

también que el escritor mexicano, contemporáneo a Villaurrutia, Rubén Salazar Mallén aconsejó a este narrador apócrifo en la elaboración de su texto. Por esto mismo, el transcriptor aclara finalmente que: «aunque no compartimos las afirmaciones que se hacen [...] es una valiosa investigación que esclarece puntos fundamentales de la vida de Villaurrutia⁵⁵», ya que esta «versión de los hechos», como ya prometía el título del libro, versará sobre el trágico amor entre el pintor Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia.

32. A pesar de que el género discursivo cambia entre una parte y otra, el tono meditabundo del protagonista se mantiene. Si antes fue el viaje el tópico que deshilvanó sus pensamientos hasta la racionalización de la muerte y la palabra –poética– como medio para el conocimiento de sí mismo, ahora será el amor no correspondido quien lo guíe hasta una conceptualización de la felicidad y la libertad.
33. A su regreso a México, Xavier se encuentra inmerso en una relación problemática con Agustín. Mientras que éste pide la entrega total del primero, Xavier necesita estar solo y sentirse solo pues está convencido de que: «Nadie sino él y su sueño, y su muerte, y su delirio, y su entrega incondicional por la poesía, podrán hacerle sentir bien⁵⁶».
34. La ventaja de un narrador omnisciente es que permite juzgar y guiar no sólo los acontecimientos, sino también los pensamientos de sus personajes, hibridizándolos en su propio discurso. Nuestro «autor apócrifo», por ejemplo, define su papel como el de un «narrador juez que quiere saberlo y valorarlo todo como si pudiera erguirse ilusamente en conciencia⁵⁷». De igual manera, se permite plantear la siguiente reflexión justo después de una pelea entre los dos amantes:

El origen y causa de todas las formas de incomunicación y violencia que existen y seguirán existiendo en las relaciones humanas, especialmente en aquellas que insistimos en juzgar íntimas, es que esas expresivas parejas que forma la casualidad nunca se ponen de acuerdo sobre qué atributo tiene tal o cual acto, qué valor se le otorga a cualquier sentimiento. [...]

Sólo la soledad permitiría, por ende, una versión propia y que no diera lugar a polémicas, sobre las cosas. Pero no es posible, necesitamos expresar lo que sentimos, que otros sepan y compartan esa experiencia.

La única soledad verdadera es el suicidio⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 142.

35. En el capítulo siguiente se narrará, justamente, el suicidio de Jorge Cuesta. Después de haberse acuchillado los genitales, Cuesta fue trasladado a un hospital psiquiátrico donde finalmente se ahorcó un 13 de agosto de 1942. Tanto en la ficción como en la realidad, el suicidio de quien fuera uno de sus amigos más cercanos afectó profundamente a Villaurrutia. Tan es así, que en la novela este acontecimiento es fundamental para que Xavier llegue a la lucidez, o al descubrimiento de sí mismo que tanto anhelaba en la primera parte.
36. Durante los nostálgicos días que sucedieron a la muerte de su amigo, Xavier comprende el suicidio de Cuesta como un acto de libertad. Para ello, recordémoslo, el «narrador apócrifo» ya había allanado el camino con su proposición de que la única soledad verdadera es el suicidio. Así pues, Xavier acepta que «Jorge era libre de rebelarse, [...] era un derecho que nadie le podía quitar⁵⁹», mientras que en su caso, mirándose en su relación con Agustín: «si no era capaz de realizar solo su felicidad, esa dependencia era una disminución grande, enorme, considerable, de su libertad⁶⁰». La novela plantea de este modo la téttrada felicidad-soledad-suicidio-libertad. No olvidemos que aquí la muerte no es evasión de la vida, sino respuesta a la posibilidad de la existencia, a la paradójica certeza de que somos para dejar de ser: «Y la noche [...] –siguiendo la analogía– extinguió la sombra de la duda⁶¹».
37. ¿Qué lugar ocupa el amor dentro de esta lógica? Si aceptamos que la única soledad verdadera es el suicidio, la libertad del hombre –y por ende su felicidad– está coartada por su relación con el otro, de forma que el amor hacia él no es más que una ilusión y un imposible. Con esto en mente, Xavier se pregunta:

¿Por qué es tan fácil introducirse al ambiente de bacanal que genera el amor, con todo lo que tiene de ilusión, de ilusorio, de magia barata? [...] ¿Es que el amor existe indiferenciado del mundo, o nosotros gracias a ese sentimiento de éxtasis que produce estar enamorados nos dejamos guiar hacia un mundo imposible⁶²?

38. La respuesta a esta interrogante es el poema «Amor condusse noi ad una morte» (*Canto a la primavera y otros poemas*, 1941), transcrito en la novela. A mi manera de ver, el poema representa dos tipos de amor. Las primeras diez estrofas hablan del amor al otro que, dentro de esta lógica de imposibles, es una carencia: «Amar es una angustia, una pregunta», «es un

⁵⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 159.

⁶² *Ibid.*, p. 157.

reconstruir, cuando te alejas», «una cólera secreta», «una envidia verde», «una sed», «una gula voraz». La última estrofa, por el contrario, convierte al amor en balsa y bálsamo que lleva tranquilamente a la fatalidad:

Pero amar es también cerrar los ojos,
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo
como un río de olvido y de tinieblas,
y navegar sin rumbo a la deriva:
porque amar es, al fin, una indolencia⁶³.

39. En este punto, quizás el amor al que se refiera la voz poética sea al amor propio, a la conciencia, a la búsqueda y entrega a sí mismo y no ya al otro. Y porque el amor por el otro es una ilusión, Xavier descubrirá inmediatamente después que Agustín tiene otra pareja. Por eso:

Desde ese día, y hasta final, Xavier elaboraría esa táctica de defensa: no interesarse, no comprometerse con nadie: no exigir a los amantes nada más que su propio desenfreno, su entrega momentánea, volátil, olvidable⁶⁴.

40. La tercera «versión de los hechos» está compuesta por seis documentos numerados alfabéticamente, clasificación que, dicho sea de paso, es característica en la recopilación de evidencias forenses. Entre estas páginas encontraremos una carta de Xavier a su amigo Delfino, fragmentos de un diario, un recorte de periódico, una carta de Agustín Lazo a Delfino y un último capítulo de la novela del «autor apócrifo». En conjunto, darán cuenta de los últimos días de Xavier Villaurrutia. En los primeros tres capítulos de esta sección, los acontecimientos volverán a ser narrados en primera persona. Xavier entrega a modo de confesión, o de recuento, el resultado de su exploración existencial. En la carta dirigida a Delfino, Xavier escribe:

Recuerdo aquel: *es necesario perderse para encontrarse* de Fénelon que tanto citábamos Salvador y yo en la adolescencia. Lo recuerdo y no puedo más que hacer una mueca de desagrado al comprobar que he podido hacer mía la consigna. Me he perdido por completo, pero eso aún no ha sido muy placentero, la confusión interna que hay en mí puede más que la capacidad de goce⁶⁵.

41. Resuelve finalmente que la solución a la búsqueda existencial es el suicidio:

⁶³ Villaurrutia 1966c, p. 77.

⁶⁴ Palou 2017a, p. 175.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 192.

Ahora sí me voy a entregar a la muerte. Sí, no hay problema, nada se mueve y ya nada me conmueve al fin llegó la noche con sus largos silencios con las húmedas sombras que todo lo amortiguan y el más ligero ruido crece de pronto y luego muere sin agonía⁶⁶.

42. De este modo, las últimas páginas se vuelven un fluir de consciencia en el que sus nocturnos se entremezclan para asemejar un delirio melancólico que hasta la última frase pone fin a su letanía:

¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos con silenciosa marea inesperada, a poner en mis ojos unos párpados muertos, a dejar en mis manos mensaje vacío! Hoy es el día, la noche ya no será: es⁶⁷.

43. El siguiente capítulo, un obituario, confirma lo que el diario elegantemente omite: «Ayer 25 de diciembre, murió súbitamente el escritor Xavier Villaurrutia, de un paro cardíaco⁶⁸».

3. Novela en que todo se oye: polifonía narrativa y referencia espacio-temporal

44. La ficcionalización de la psique de Villaurrutia por medio del discurso puede ser abordada de dos maneras. Puede considerársele, evidentemente, como una bio-novela en la que Pedro Ángel Palou dramatiza la vida del poeta y plantea su suicidio como la salida natural a una vida tormentosa. La muerte de Xavier representaría, en ese sentido, la salida poética –el verso final– de *Nostalgia de la muerte*. Por otro lado, sin contradecir lo anterior e incluso en consecuencia, el libro puede ser visto como un ensayo donde Palou experimenta con las inquietudes estéticas de Villaurrutia al tiempo que integra voces y posturas de especialistas del tema para estudiar la construcción de la poética *villaurrutiana*.
45. Sea como fuere, no cabe duda que a la publicación precede una investigación minuciosa y profunda sobre Villaurrutia y su época que, en la novela, constituye el marco referencial que la contiene. No por nada Pedro Ángel Palou publica en 1997 un libro monográfico sobre la generación titulado *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*. Ahora habrá que atender de qué manera se manifiestan estos saberes en *En la alcoba de un mundo* y qué función cumplen en ella.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 213.

46. El discurso más o menos homogéneo con el que se representa a Xavier es interrumpido constantemente por una caótica multiplicidad de voces que, dependiendo de su naturaleza, desafían en mayor o menor medida la concepción habitual del género novelístico, como por ejemplo un instructivo para jugar *bridge* o un fragmento del *Manual de urbanidad y buenas costumbres* (1853) del pedagogo venezolano Manuel Antonio Carreño. Pero remitámonos para empezar a la novela del autor apócrifo, *El que nada se oye*, cuyos fragmentos empiezan a aparecer en la primera parte antes de materializarse en la «Segunda versión de los hechos». El transcriptor aclara que:

Por su contenido, y por la exhaustiva investigación que contienen, a pesar de sus juicios insistentes, es que fueron incluidos en esta sección. Por más investigaciones no hemos dado con el autor apócrifo que más adelante incluso entrevista a Rubén Salazar Mallén⁶⁹.

47. Advertidos de antemano, encontraremos la voz de este personaje ausente que no tendrá reparos en juzgar y valorar las acciones de Xavier Villaurrutia a lo largo de su investigación, a la que además añadirá reflexiones sobre las relaciones de pareja, el hastío, la muerte, el proceso creativo, la memoria (a partir del concepto de *involuta* de Thomas de Quincey) y hasta una interpretación sobre la Historia mexicana del siglo XX.

48. Pero no sólo los «juicios insistentes» constituyen esta segunda parte del libro, ya que también aparecerán las transcripciones de las supuestas entrevistas en las que Salazar Mallén, condescendiente, habla de sí, de su generación y del México de los años treinta:

Yo pertenecía, como me preguntas, un poco de forma marginal, al grupo de *Contemporáneos*, conocía a Xavier, publiqué con Jorge Cuesta en *Examen* y por culpa de mi novela *Cariátide* cerraron la revista, así que ya ves si tengo armas para hablar, no me faltan argumentos [...]. Queríamos ver sobre la tierra, sobre México, el paraíso, la realización de la cultura y el arte⁷⁰.

49. Es por esta autoridad vivencial que Salazar Mallén valora incluso el proyecto de la novela que nosotros como lectores ya tenemos en nuestras manos: «Mire, joven, creo que está correcto su plan [...]. Ahora yo soy escéptico y no creo que pueda usted escribir algo con la vida de Xavier ni con la de ninguno de nosotros⁷¹». En este sentido, Rubén Salazar Mallén es un

⁶⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁷¹ *Ibid.*, p. 180.

personaje bidimensional: así como se inserta en el marco temporal del autor apócrifo, su imagen remite al México de cinco décadas atrás, aquél en el que Xavier Villaurrutia efectivamente existe. Por eso mismo, su figura trae consigo extractos de su propia novela, así como la reproducción del polémico juicio mediático y judicial que llevó al cierre de la que fuera la última revista del grupo.

50. Pero como esta novela también es una «exhaustiva investigación⁷²», recurrirá a más de una fuente para describir su objeto de estudio. Y al igual que la voz de Salazar Mallén, la de Salvador Novo aparece representada a través de un testimonio que emula, en tono y forma, la carta falsa que el Novo verdadero escribe, a modo de prólogo, para el ya citado epistolario. Se aludirá descaradamente a este último cuando el Salvador ficticio –o quien imita su voz– recuerde que: «De esa época guardo cartas exquisitas, humanas, vívidas que algún día publicaré⁷³». Sin embargo, lo que hay que resaltar de las intervenciones de Salvador son, desde luego, los datos verificables que aporta sobre la vida de Xavier. Enumera, por ejemplo, sus lecturas fundacionales y describe sus grandes proyectos como *El teatro Ulises*, sueño que compartía con Antonieta Rivas Mercado. Nos enteramos de nimiedades como la afición de Villaurrutia por el *bridge*, las prácticas de tenis con sus hermanas los sábados y de los recurrentes viajes a Puebla con su madre. Aprenderemos también que el Xavier real y sus amigos se reunían en el Café América o en la Flor de México, que compraban la *Revista de Occidente* y el *Mercure de France* en la librería Gabilondo, o que les gustaba salir a bailar al ritmo de danzones y *jazz bands*. Con respecto a esto último y a la secuencia de la novela en la que Xavier y sus amigos salen a bailar, no puedo sino mencionar que la representación del ambiente de cabaret es retomada de una crónica del 6 de febrero de 1950. La novela nos dice que:

Ahí en las mesas del fondo la Mosquita y la Tacón de Fierro intentan sacarle la bebida a los dandis sentados plácidamente. Más allá la Bugambilia embadurna a un señor con barata pintura de labios. [...] Habanero y ficha, un ponche para las damas... algunas luces escondidas⁷⁴.

51. Mientras que, en el texto publicado por el periódico *El Nacional*, el cronista relata que: «encuentra el desvelado a la Mosquita, la Bracera, la Rorra o la Tacón-de-fierro. [...] Un

⁷² *Ibid.*, p. 56.

⁷³ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

habanero con ficha, un ponche para señoras o una cuba para las rorras tienen el mismo sabor⁷⁵». Esta comparación evidencia simplemente la abundancia en fuentes documentales para construir la novela.

52. Del mismo modo, se añadirán a la novela las remembranzas de una serie de personajes circunstanciales que a tres voces trazarán la figura de Villaurrutia. Primero, una pareja que en los años veinte frecuentaba el Café Selecty, donde coincidía con Xavier y sus amigos, lo recuerda como alguien:

bajito, muy delgado. Cuidaba sumamente su aspecto: el traje casi siempre oscuro, de solapa delgada; los zapatos brillosos; además, poseía manos largas y las movía mucho al hablar, como si necesitara de esas manos expresivas de aquellos ademanes para hacer verdaderas frases⁷⁶.

53. Después, un boletero del cine Alameda lo describe como un señor «chaparrito, muy elegante, muy amable⁷⁷». Por último y en el mismo tono, la tercera voz, un mensajero de la Secretaría de Salubridad, recuerda la época en la que Xavier trabajaba bajo las órdenes del doctor Bernardo Gastelum, uno de los patrocinadores de la revista *Contemporáneos*, junto con Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza.
54. Hay que destacar asimismo una serie de entrevistas entre Xavier y un interlocutor desconocido que recuerda aquella que le realizara José Luis Martínez a Villaurrutia en 1940 y que fuera trascendental para la crítica de su obra. En la novela, es por medio de estas entrevistas que se evocan los momentos que marcaron el devenir del grupo *Contemporáneos*: la polémica de la deshumanización del arte y el afeminamiento de la literatura mexicana en 1924, las visiones estéticas y culturales de las revistas *Ulises* y *Contemporáneos* entre 1927 y 1930, y el debate, en 1932, sobre la crisis de la literatura mexicana de vanguardia y el cierre de la revista *Examen*. Más aún, en estos diálogos donde el interlocutor desconocido pareciera un especialista en el tema (pensemos en historiadores de la literatura mexicana como Sheridan, Foster o el mismo Martínez) encontraremos las expresiones repetidas *ad nauseam* por la crítica para referirse a esta generación y a este momento, verbigracia: «grupo sin grupo», «reunión de soledades», «raqúitico medio cultural» o «crisis crítica».

⁷⁵ Alvarado 2006, pp. 294-295.

⁷⁶ Palou 2017a, p. 25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 42.

55. Llegados a este punto podemos distinguir entre aspectos de carácter mutable, como la fabulación de los pensamientos y la personalidad de Villaurrutia o las suposiciones sobre su vida privada; y los datos inalterables, es decir: los saberes enciclopédicos que contienen y limitan el concepto de «versión de los hechos». Pero al mismo tiempo, cuando estos referentes comprobables son enunciados en la novela a través de voces supuestamente autorizadas, ya sea por su erudición en el tema o sus aportes testimoniales, legitiman un discurso ficticio dentro de la verdad histórica. En este sentido, el hecho de que las fuentes para la composición de la novela sean expuestas de esta manera, so pretexto de una recopilación de documentos que haga más amplia la visión sobre Xavier Villaurrutia, revela una segunda intención. Al mismo tiempo que se narra la vida del poeta se desarrolla sutilmente una segunda historia que plantea cómo se escribió el libro que tenemos en nuestras manos. Así, la temporalidad de la novela se extiende más allá de la muerte de Villaurrutia. El incipiente México moderno es recordado desde el México contemporáneo, el México inmenso donde a lo lejos ya no se ven los volcanes⁷⁸; desde este México que atestiguó avergonzado la matanza estudiantil de 1968⁷⁹; desde este México donde un transcriptor encuentra, entre los escombros que dejó el terremoto de 1985, el bosquejo para una novela.

4. En la alcoba de un mundo: la metaficción al servicio de la propuesta *Crack*

56. Por último, habrá que analizar la voz de un personaje particular: el transcriptor, cuyo papel consiste, como él mismo lo dice, en ordenar y aclarar las vicisitudes del texto. Ya sea para hacer el *dramatis personae*, especificar sus fuentes o bien remitir a otras obras de consulta (recomienda, por ejemplo, el libro canónico de Guillermo Sheridan sobre el tema, *Los contemporáneos ayer* (1985), así como las obras completas de Xavier Villaurrutia (1953) editadas por el Fondo de Cultura Económica). De acuerdo con esto, el principal atributo del transcriptor sería su objetividad. Por eso mismo, su voz aparece únicamente en las notas fuera del texto, sello característico de los artículos de divulgación científica. No obstante su deslinde de lo narrado, su inocencia no es tal. Si bien no forma parte de la escena, tampoco es mero espectador de la obra. Su espacio de acción es el foso de orquesta, a pie de página, lugar

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

privilegiado desde el que reordena, dirige, juzga y valora el desarrollo de la trama hasta el cierre del telón:

En estas páginas Xavier no es un personaje de carne y hueso sino una mentira de papel. Mientras termina esta nota, Salazar Mallén y Villaurrutia, además del anónimo novelista que nos legó estas notas, estarán riéndose estruendosamente al oír los golpes de tecla que intentan revivirlos. Algo hay de cierto, sin embargo, en todas estas mentiras [...]. Esta transcripción fue hecha con material biográfico, bibliográfico, literario, oral y hasta electrónico. Se puede notar que eso hace muy diferente este libro. 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. Al final, ¿qué es real, si todo pertenece al (a lo) imaginario⁸⁰?

57. El transcriptor confirma de este modo el carácter metanarrativo de la novela que se anunciaba ya desde su construcción.
58. Con respecto al concepto de metaficción, Patricia Waugh lo define como:

a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text⁸¹.

59. Al ostentar un juego quijotesco de polifonía narrativa donde nadie parece hacerse responsable de la obra en su conjunto, la novela descubre sus mecanismos narrativos. Al confrontarla, es difícil no caer en la tentación de querer proyectar en las figuras del transcriptor o del «narrador apócrifo» la identidad de Pedro Ángel Palou. A fin de cuentas, la existencia de un autor apócrifo implica la de uno real. Por si fuera poco, en la novela hay indicios que ligan a estos dos últimos. Por ejemplo, ambos «comparten» la tutela de Rubén Salazar Mallén para la elaboración de sus novelas. Palou confiesa: «Hace muchos años, en 1986 empecé a escribir este libro. Conocí a Rubén Salazar Mallén en 1987, y rehice la segunda

⁸⁰ *Ibid.*, p. 182 y p. 221.

⁸¹ Waugh 1984, p. 2: «un concepto aplicado a textos de ficción que, consciente y sistemáticamente, ponen de relieve su funcionalidad con el propósito de interrogar la relación entre lo ficticio y lo real. Al ofrecer una crítica de sus propios métodos de construcción, estos textos no sólo analizan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo existente fuera del texto literario».

parte⁸²». Señalar estas coincidencias no supone que Pedro Ángel Palou sea el transcriptor, el «autor apócrifo», Xavier Villaurrutia o cualquiera de las instancias narrativas que aparecen en la novela, sino que detrás de ellos hay una identidad autorial o, lo que Bajtín llamaría, una: «actitud arquitectónicamente estable y dinámicamente viva⁸³» que dirige la lectura hacia una determinada interpretación. Según Eloy Urroz es en este sentido que la novela logra: «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 Palou⁸⁴».

60. Ante la justificada pregunta de si *En la alcoba de un mundo* representa un homenaje (que algo lleva de vasallaje) a Xavier Villaurrutia, respondería que con su novela Pedro Ángel Palou declara una filiación estética. No obstante, para encontrar las ideas a las que se refiere Urroz habrá que volver prospectivamente al manifiesto de la generación del *Crack*, declamado durante la primera aparición pública del grupo en 1996⁸⁵. El manifiesto no tenía un afán rupturista ni tampoco propone una nueva estética, sino que pretendía elaborar un diagnóstico sobre de la literatura mexicana actual. Esta necesidad crítica remite irremediabilmente al grupo Contemporáneos, cuya «lección poética es la justificación de nuestra vocación [de la generación del *Crack*] novelística. Para el *Crack*, la amistad y la mediación de Luis Mario Schneider lo harán siempre el gurú de la religión *Contemporáneos*⁸⁶». Y es que, en su momento, Villaurrutia y sus coetáneos cuestionaron las formas de la incipiente novela del veinteno. Lejos de representar la idea de un México moderno, los miembros del grupo la hallaban anclada a formas decimonónicas que reproducían un folclorismo vulgar. Es precisamente Villaurrutia quien diagnostica, en un artículo titulado «En torno de Jean Giraudoux» y publicado a mediados de 1924 en *El Universal Ilustrado*, que «este género [el novelístico] aparece agotado y tedioso en su retórica distribución, en su inflexible desenvolvimiento. [...] La novela tradicional está muriendo por exceso de conservación, por

⁸² Pedro Ángel Palou, «Comunicación personal», *facebook.com/pedroangelpalou*, 13/09/2017, <<https://www.facebook.com/pedroangelpalou/photos/10155669610438899/>>, consultado el 5 de septiembre de 2018.

⁸³ Bajtín 2005, p. 13.

⁸⁴ Urroz citado en Regalado López 2015, p. 61.

⁸⁵ A saber, la presentación de sus primeras novelas como grupo: *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi; *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou; *Si volviesen sus majestades* de Ignacio Padilla; *La conspiración idiota* de Ricardo Chávez Castañeda; y *Las rémoras*, de Eloy Urroz.

⁸⁶ Chávez *et al.* 2004, p. 197.

falta de higiene⁸⁷». Del mismo modo, herederos del espíritu crítico, renovador y cosmopolita que caracterizó a los Contemporáneos, los miembros *Crack* se demarcan de las visiones costumbristas y magiquistas que imperan sobre las generaciones post-*boom*: «Tumba de la literatura latinoamericana. Escritura de los epílogos, tan falsos. Después de García Márquez nadie, ni allá ni aquí⁸⁸».

61. En la sección que le corresponde dentro del manifiesto, titulada «La feria del *Crack*», Pedro Ángel Palou propone un tetrálogo para el proyecto narrativo del *Crack*. Este último, más que un molde narrativo, expondrá lineamientos ideo-estéticos o, mejor dicho: «aspiraciones, nunca órdenes⁸⁹». Lo que me interesa remarcar es que estos preceptos ya están bien definidos en la composición de *En la alcoba de un mundo*. El primer punto del tetrálogo dice, por ejemplo:

a) Las novelas del *Crack* no son textos pequeños, comestibles. Son, más bien, el churrasco de las carnes: que otros escriban los bistecs y las albóndigas. A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del *Crack* oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundo autónomos, empresa nada pacata. Primer mandamiento: «Amarás a Proust sobre todos los otros»⁹⁰.

62. La presencia de Proust aquí es elocuente. Se aspira a la obra perfecta, que hermética y coherente sea capaz de subordinar la realidad: «la reescritura de la vida. Somos nuestra memoria [...] y por eso hay que reescribirla. La vida sólo como pretexto para la ficción [...] no hay nada que no engulla la ficción, madre de la realidad y del conocimiento⁹¹». En la novela, la búsqueda existencial de Xavier lo conduce a la creación de un mundo habitable y propio: «¿Qué le impide –se pregunta Xavier al inicio de la novela– entregarse plenamente, gozar de esa huida y abrirse al mundo que es suyo, el único aceptable⁹²?». El segundo punto del tetrálogo, por su parte, trata de la motivación de la creación novelística:

b) Las novelas del *Crack* no nacen de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, sino de la duda, hermana mayor del conocimiento. No hay, por ende, un tipo de novela del *Crack*, sino muchos; no hay un profeta, sino muchos. Cada novelista descubre su propio pedigrí y lo muestra con orgullo. De

⁸⁷ Villaurrutia 2016, p. 409.

⁸⁸ Chávez *et al.* 2004, p. 204.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁹¹ *Ibid.* p. 204.

⁹² Palou 2017a, p. 32.

padres y abuelos campeones, las novelas del Crack apuestan por todos los riesgos. Su arte es, más que el de lo completo, el de lo incumplido. Segundo mandamiento: «no desearás la novela de tu prójimo»⁹³.

63. Este punto se refiere a cultivar un espíritu de búsqueda y descubrimiento, de apertura al mundo. Para ellos, el nacionalismo es un: «Mal entendido patriotismo. En estética: esterilidad. Regresión anal, búsqueda de un origen imposible. Toda nación es una mezcla⁹⁴». Esto no quiere decir, sin embargo, que haya que romper con la tradición, pero hay que cuestionarla para actualizarla: «No hay nada más revolucionario que la tradición. Renovar es corregir rumbos. Cada generación reescribe su tradición, la reacomoda⁹⁵». En la novela, Xavier esboza lo que cuatro años después será este segundo punto del tetrálogo: «El sabio opone su ser al del triunfador. El segundo ve sólo la meta; al primero en cambio lo que le importa es la búsqueda, el trayecto: camino en el que se enriquece. La duda también es un aprendizaje⁹⁶» y del mismo modo, el Salvador del texto repetirá: «teníamos gran respeto por la duda, madre de todas las búsquedas⁹⁷». Para los verdaderos Contemporáneos, sin embargo, no es la duda sino la curiosidad el impulso que lleva a las letras. Como recuerda Villaurrutia en su reseña sobre *El joven* de Salvador Novo: «la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos⁹⁸». Cuando Palou modifica la frase original de Villaurrutia y la repite en el manifiesto, se apropia de la actitud que caracterizó el proyecto cultural de los Contemporáneos y, al mismo tiempo, la redefine para los objetivos de su propio grupo literario:

c) [...] Si la posesión más preciada del novelista es la libertad de imaginar, estas novelas exacerban el hecho buscando el continuo desdoblamiento de sus narradores. [...] Tercer mandamiento: «Honrarás la esquizofrenia y escucharás otras voces; déjalas hablar en tus páginas»⁹⁹.

64. El tercer lineamiento del tetrálogo idealiza la novela como un: «ejercicio coral, como recuerdo de la tragedia»¹⁰⁰, tanto en su composición narrativa como en el mosaico de citas que la

⁹³ Chávez *et al.* 2004, p. 213.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁹⁶ Palou 2017a, p. 23.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁸ Villaurrutia 1966a, pp. 683-684.

⁹⁹ Palou 2017a, p. 198.

¹⁰⁰ Chávez *et al.* 2004, p. 203.

antecedentes. Es deber del novelista del *Crack* escuchar y armonizar todas estas voces. *En la alcoba de un mundo* es una novela esquizofrénica porque de manera polifónica se representan posturas y saberes sobre Xavier Villaurrutia para plantear, en contrapunto, una nueva versión de los hechos. Xavier, por cierto, define en su diario el insomnio, motivo de su obra poética, como: «un deambular esquizofrénico¹⁰¹». Para terminar, se busca definir el estilo ansiado en las novelas:

d) Las novelas del Crack no son novelas optimistas, rosas, amables [...]. Las novelas del Crack no están escritas en ese nuevo esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión. Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo: ya de la sintaxis, ya del léxico, ya del juego morfológico. Cuarto mandamiento: «No participarás en un grupo en que te acepten a ti como miembro»¹⁰².

65. El último punto del tetrálogo aboga sin duda por la redacción de novelas profundas con lenguaje sostenido. Pero la novela del *Crack* también se define como una literatura que no pretende llegar a las masas, sino a un grupo selecto de lectores que exija de la novela nuevas formas de representación. La literatura del *Crack* es, en fin, una literatura para lectores cultos.
66. Cuatro años antes de que se leyera en público el manifiesto *Crack*, Pedro Ángel Palou experimentaba de este modo con lo que serían sus fundamentos ideo-estéticos. Que éstos sean enunciados a través de la voz (aunque ficcional) de Xavier Villaurrutia, figura trascendental en la crítica y la creación literaria, responde a una estrategia de filiación y apropiación de una actitud estética anterior que al mismo tiempo legitima el discurso estético del propio Palou y de la generación del *Crack*.

Conclusión

67. En la introducción a sus *Vies imaginaires*, Marcel Schwob dice:

*L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai; il doit créer dans un chaos des traits humains. [...] Les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens. Et ils nous ont privés ainsi des portraits admirables*¹⁰³.

¹⁰¹ Palou 2017a, p. 81.

¹⁰² Chávez *et al.* 2004, p. 213.

¹⁰³ Schwob 2004, pp. 59-60: «El arte del biógrafo consiste precisamente en la elección. No tiene que preocuparse por ser verdadero; debe crear rasgos humanos en el caos. Desafortunadamente, los biógrafos han pensado que eran historiadores. Y nos han privado de retratos admirables».

68. Al representar la figura de Xavier Villaurrutia, Pedro Ángel Palou abandona toda pretensión positivista de las ciencias biográficas para entregarse a la fascinación individualista de las artes. Así, Xavier deja de ser el gran poeta nacional, apelativo historicista que lo encadena a una visión dogmática de la literatura mexicana, para ser elevado al estatus de personaje. Al mismo tiempo, la deconstrucción de la obra de Villaurrutia y la ficcionalización de su discurso significan para Palou una exploración donde imaginar la génesis de *Nostalgia de la muerte* descubre la de su propia identidad estética. En este sentido, *En la alcoba de un mundo* puede considerarse como el ensayo de una actitud ante la literatura que terminará de consolidarse con la aparición del manifiesto *Crack* en 1996.
69. *En la alcoba de un mundo* pretende así ocupar un lugar en el gran discurso canónico sobre Villaurrutia, lugar que ya ocupan Paz, Sheridan, Monsiváis, Mendiola, Escalante, Ortega, Chumacero, Martínez, Schneider, y un largo etcétera, abandonando la legalidad histórica para proponer, en su lugar, una verdad novelística.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, José, 2006, «La ciudad de México», Carlos Monsiváis (ed.), *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Ediciones Era, pp. 292-295.
- Bajtín, Mijaíl, 2005, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores.
- Chávez, Ricardo *et al.*, 2004, *Crack. Instrucciones de uso*, México, Mondadori.
- Chumacero, Alí, 1966, «La generación de “Contemporáneos”», Miguel Capistrán, Alí Chumacero, Luis Mario Schneider (eds.) y Xavier Villaurrutia, *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica [1953], pp. IX-XXX.
- Joyce, James, *Ulises*, trad. de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüéns, Madrid, Cátedra, 2009.
- Martínez, José Luis, 1982, «Con Xavier Villaurrutia» [1940], *Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Tierra Nueva*, México, Fondo de Cultura Económica, t. I, pp. 112-119.
- Mendiola, Víctor Manuel, 2012, *Xavier Villaurrutia. La comedia de la admiración*, México, Fondo de Cultura Económica, edición Kindle.
- Nandino, Elías, 2000, *Juntando mis pasos*, México, Aldus.
- Ochoa Sandy, Gerardo, 1992, «Un misterio que dura 42 años», *Proceso*, 829, <<https://www.proceso.com.mx/160171>>, consultado el 5/09/2018.
- Palou, Pedro Ángel, 2017a, *En la alcoba de un mundo. El amor y la oscura muerte de Xavier Villaurrutia*, México, Seix Barral [1992].
- Palou, Pedro Ángel, 2017b, «Comunicación personal», *Facebook*, <<https://www.facebook.com/pedroangelpalou/photos/10155669610438899/>>, consultado el 5/09/2018.

- Paz, Octavio, 1992, *Primeras letras*, México, Editorial Vuelta [1988].
- Regalado López, Tomás, 2015, «Los Contemporáneos hoy: reescrituras de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia en la novela mexicana de finales del siglo XX», *Lectura y signo: revista de literatura*, 10, pp. 45-67.
- Sheridan, Guillermo, 1985, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Schwob, Marcel, 2004, *Vies imaginaires*, París, Éditions Flammarion [1896].
- Villaurrutia, Xavier, 1966a, «Seis personajes» [1928], Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (eds.), *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 667-684.
- Villaurrutia, Xavier, 1966b, *Nostalgia de la muerte* [1938], Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (eds.), *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 44-73.
- Villaurrutia, Xavier, 1966c, *Canto a la primavera y otros poemas* [1941], Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (eds.), *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica [1953], pp. 74-90.
- Villaurrutia, Xavier, 1966d, *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935 – 1936)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Villaurrutia, Xavier, 2016, «En torno de Jean Giraudoux» [1924], *Los Contemporáneos en El Universal*, D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 408-411.
- Waugh, Patricia, 1985, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge.