



**Universidad Autónoma de Zacatecas**  
*“Francisco García Salinas”*

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones  
Humanísticas y Educativas

**El placer de la impostura: escritor y lector en**  
*Memorial del engaño, de Jorge Volpi*

TESIS

Que para obtener el grado de:  
**Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta:  
**Jesús Gibrán Alvarado Torres**

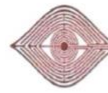
Directora de Tesis  
**Dra. Maritza Manríquez Buendía**

Codirector  
**Dr. Gonzalo Lizardo Méndez**

Zacatecas, Zacatecas, noviembre de 2023



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



**Dra. María de Lourdes Salas Luévano**  
Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones  
Humanísticas y Educativas  
**P R E S E N T E**

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“El placer de la impostura: escritor y lector en Memorial del engaño, de Jorge Volpi”**, del C. **Jesús Gibrán Alvarado Torres**, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

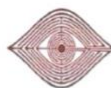
**A T E N T A M E N T E**

**Zacatecas, Zac., 5 de octubre de 2023**

**Dra. Maritza Manríquez Buendía**  
Escritora e investigadora literaria  
[mmbuendia@hotmail.com](mailto:mmbuendia@hotmail.com)



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



## A QUIEN CORRESPONDA

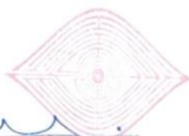

El que suscribe, **Dra. María de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado “El placer de la impostura: escritor y lector en *Memorial del engaño, de Jorge Volpi*”, que presenta el C. Jesús Gibrán Alvarado Torres, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los diecisiete días del mes de octubre de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

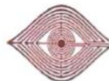
UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Jesús Gibrán Alvarado Torres
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dra. Maritza Manríquez Buendía
Título de tesis:	"El placer de la impostura: Escritor y Lector en <i>Memorial del engaño</i> , de Jorge Volpi"
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Sí (X) No ( )
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	( )
Comunicación y Praxis	( )
Literatura Hispanoamericana	(X)
Filosofía e Historia de las Ideas	( )
Políticas Educativas	( )
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Sí (X) No ( )
Nombre del CA:	UAZ-CA-170 "Estudios de Hermenéutica y Humanidades"
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Sí (X) No ( )

Zacatecas, Zac. a 17 de octubre de 2023

DOCENCIA SUPERIOR

**Dra. Maritza Manríquez  
Buendía**  
Directora de Tesis

**María de Lourdes Salas  
Luévano**  
Responsable del Programa

Dra. Samantha Desiré Bernal Ayala  
Responsable del Departamento de  
Servicios Escolares de la UAZ  
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: "El placer de la impostura: escritor y lector en Memorial del engaño, de Jorge Volpi", del C. Jesús Gibrán Alvarado Torres, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado correspondiente.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E  
Zacatecas, Zac., 5 de octubre de 2023



**Dra. Maritza Manríquez Buendía**  
Escritora e investigadora literaria  
[mmbuendia@hotmail.com](mailto:mmbuendia@hotmail.com)



**Dra. María de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "El placer de la impostura: escritor y lector en *Memorial del engaño*, de Jorge Volpi", que presento para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los diecisiete del mes de octubre de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

**ATENTAMENTE**



---

**Jesús Gibrán Alvarado Torres**

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Este trabajo de investigación se realizó gracias a una beca proporcionada por el CONACYT para realizar estudios de posgrado.

La escritura de este trabajo se alimentó de experiencias y relaciones que fueron más allá de lo académico, las ideas germinaron en diversos sitios, agradezco a las siguientes personas por haber sido parte de este proceso.

- Maritza M. Buendía, ayudó a cuestionarme el campo literario y dio seguimiento, como siempre, a la escritura y corrección de esta tesis.
- Gonzalo Lizardo, encaminó las ideas confusas del proyecto hacia alternativas críticas con mi tema de estudio.
- Ramón Alvarado, abrió las puertas de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México) para dialogar y compartir amenas charlas sobre el Crack y la literatura latinoamericana actual.
- Alba Saura Clares, hizo posible, entre correos electrónicos y mensajes de WhatsApp, la visita a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona y facilitó los espacios para hablar sobre cine y libros, también para degustar café, crema catalana y dulces *picositos*. Además, compartió la amistad, tiempos y aulas de Beatriz Ferrús Antón y Lucía Cotarelo Esteban. Por todo esto y más, Gràcies.

Para Alejandra,  
compañera de aventuras,  
cómplice de vida,  
*grazie per questo viaggio*

Para Elisa, Juan de Jesús y Juan Manuel,  
siempre por ellos



# Índice

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1. DE FALSARIOS Y CONSPIRADORES. EL CRACK Y SU CONTEXTO .....</b>	<b>24</b>
1.1. DE AMISTADES Y CONJURA. FECHAS NODALES DEL CRACK .....	24
1.2. DEL CAMPO Y SUS PUGNAS. ANTECEDENTES Y LA BÚSQUEDA DE UN ESPACIO .....	36
1.3. DE LOS ROSTROS DEL IMPOSTOR. JORGE VOLPI EN LA LITERATURA MEXICANA.....	47
<b>CAPÍTULO 2. SOMBRA DE PAPEL. BOURDIEU, GENETTE Y ALBERCA .....</b>	<b>54</b>
2.1. CONSTRUIR SOCIEDAD. PIERRE BOURDIEU .....	54
2.2. CIMENTAR SIGNIFICADOS. GÉRARD GENETTE .....	60
2.3. CREAR PACTOS. MANUEL ALBERCA .....	68
<b>CAPÍTULO 3. LAS REALIDADES. ENGAÑOS Y JUEGOS .....</b>	<b>70</b>
3.1. OBERTURA. <i>MEMORIAL DEL ENGAÑO</i> , EL TODO EN SUS PARTES .....	74
3.2. PRIMER ACTO. <i>IL DISSOLUTO PUNITO</i> .....	82
3.3. SEGUNDO ACTO. <i>L' OCCASIONE FA IL LADRO</i> .....	90
3.4. TERCER ACTO. <i>L' INGANNO FELICE</i> .....	100
<b>LA COMMEDIA È FINITA. CONCLUSIONES DESDE UN SITIO DESCONOCIDO .....</b>	<b>110</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>131</b>

## Resumen

En este trabajo se estudia *Memorial del engaño*, de Jorge Volpi para mostrar que el autor se recrea como personaje “impostor”, y transforma su obra a través de modelos exteriores, para obtener un sitio específico dentro del campo literario, siguiendo las pautas del Crack. Se recorre el contexto histórico y literario latinoamericano de finales del siglo XX para ubicar el trabajo previo del autor. Se hace una revisión, a partir de los presupuestos teóricos de Pierre Bourdieu de hábitos, campo literario y capital simbólico, de la función grupal, por medio del grupo del Crack, en la formación de Jorge Volpi en la búsqueda de un espacio en el entorno literario de finales del siglo XX. Se identifican los aspectos de transtextualidad, propuestos por Gerard Genette y su función en la totalidad de la obra, así como en los tres apartados que componen el libro. Por último, según lo propuesto por Manuel Alberca, se analiza la función de la impostura en el vínculo que se crea entre escritor y lector. El grupo del Crack es una consecuencia de los acontecimientos sociales y culturales de la época, así como del cambio en los intereses generacionales y surge como una búsqueda por hacerse un espacio en los circuitos editoriales; la obra de Jorge Volpi, siguiendo la propuesta del manifiesto, se caracteriza por una búsqueda individual de autocreación a través de la transvalorización y crítica de modelos literarios, cuyo desciframiento requiere de la complicidad del lector.

**Palabras clave:** Jorge Volpi, Crack, Campo literario, Transtextualidad, Impostura

## Summary

This work studies "Memorial del engaño" by Jorge Volpi, to demonstrate how the author recreates himself as an imposter character and transforms his work through external models to obtain a specific place within the literary field, following the guidelines of Crack. The Latin American historical and literary context of the late 20th century is analyzed to locate the author's previous work. A review is conducted based on Pierre Bourdieu's theoretical assumptions regarding habits, group function, literary field, and symbolic capital, through the Crack movement, in the training of Jorge Volpi for the search of a space in the literary environment by the end of the 20th century. The aspects of transtextuality proposed by Gerard Genette and their function in the entire work are identified, as well as in the three sections that make up the book. Finally, as proposed by Manuel Alberca, the function of imposture in the bond that links writer and reader is analyzed. The Crack movement is a consequence of the social and cultural events of the time, along with the change in generational interests and it emerged as a search for a space among the publishing circuits; Jorge Volpi's work, following the proposal of the manifesto, is characterized by an individual search for self-creation through the transvaluation and criticism of literary models, whose decipherment requires the complicity of the reader.

**Keywords:** Jorge Volpi, Crack, Literary field, Transtextuality, Imposture

All the world's a stage,  
and all the men and women merely players;  
they have their exits and their entrances,  
and one man in his time plays many parts.

William Shakespeare, *As You Like It*

Al fin de cuentas, no era distinto lo que pasaba  
con los críticos y profesores que asistían al Congreso,  
que se habrían visto en dificultades para decir dónde  
terminaba el hombre y dónde empezaban sus libros.

Cesar Aira, *El congreso de literatura*

Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio,  
y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano,  
dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha,*  
*escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.*

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*

## Introducción

Mi primer acercamiento a la obra de Jorge Volpi fue en licenciatura, gracias a la exposición que realizó una compañera para la materia de Estilística, habló sobre el Manifiesto del Crack y para ejemplificar compartió fragmentos de *Tres bosquejos del mal*, libro que contiene “Las plegarias del cuerpo”, de Eloy Urroz; “Imposibilidad de los cuervos”, de Ignacio Padilla y “Días de ira”, de Jorge Volpi. Semanas después, acudí a la Biblioteca Central de la UAZ para leer los textos completos.

De los tres relatos, el de Jorge Volpi fue el que me pareció más interesante. Meses después, en un viaje a un Congreso de estudiantes en Querétaro, entré a una librería y compré *Leer la mente*. A partir de ahí, comencé a buscar más de sus libros y en 2014, cuando realicé una estancia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, acudí como oyente a su curso “Polillas, cuervos y tejones. Intelectuales y poder en México, 1968-2012”, en el que se analizaron las relaciones, pugnas, encuentros y desencuentros entre el Estado y los intelectuales desde el movimiento estudiantil del 68 hasta el 2012, cuando el Partido Revolucionario Institucional asumió la presidencia.

Cuando regresé a Zacatecas, en la clase de Literatura mexicana del siglo XX trabajé *En busca de Klingsor*, novela que fue otro aliciente para seguir su obra. Siempre me mantuve al margen de escribir sobre él, lo leía por gusto, sin ahondar en el análisis, aunque hace un par años comencé a vislumbrar un posible proyecto para el posgrado que se centrara en algún aspecto de su novelística.

Volpi es un escritor que a lo largo de su carrera literaria ha incursionado en varios géneros, como cuento, novela, ensayo, aforismos y la narración lírica o en verso; aborda temas de mi interés, como la política, la ciencia o el poder, y los entrelaza con sucesos históricos que van desde el siglo XX, como la Segunda Guerra Mundial, las revueltas estudiantiles del 68 hasta el XXI, con la crisis económica de 2008 o algún expediente de causas criminales como lo hizo con *Una novela criminal* (2018), que aborda el caso judicial de Florence Cassez e Israel Ballarta.

Sus libros invitan a indagar más allá, pues en algunos de ellos agrega notas finales o bibliográficas donde hace un recuento de los libros que le sirvieron para escribir. Ejemplo de ello son *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003) y *La tejedora de sombras* (2012); esto proporciona senderos que llevan a otras fuentes, a veces primarias, que estimulan el ejercicio crítico o ayudan a rastrear sus referentes.

Volpi es una de las figuras importantes dentro del panorama literario mexicano de finales del siglo XX e inicios del XXI. Ha publicado *Sonata para flauta, oboe, cello y arpa, Op. 1* (1991), *A pesar del oscuro silencio* (1992), “Días de ira” (1994) texto que aparece en *Tres Bosquejos del mal*, *La paz de los sepulcros* (1995), *El temperamento melancólico* (1996), *Sanar tu piel amarga* (1997) y *En busca de Klingsor* (1999), novela que mereció el Premio Biblioteca Breve.

Después del reconocimiento internacional<sup>1</sup> escribió *El juego del apocalipsis* (2001), *El fin de la locura* (2003), *No será la tierra* (2006); le siguieron *El jardín devastado* (2008), *Oscuro bosque oscuro* (2009), *La tejedora de sombras* (2012), *Memorial del engaño* (2013), *Las elegidas* (2015), *Una novela criminal* (2018), *Las agujas dementes* (2020), *Partes de guerra* (2022) y *Enrabiados* (2023).

En su faceta como ensayista ha publicado *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998), *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994* (2004), *Mentiras contagiosas* (2008), *El insomnio de Bolívar* (2009), *Leer la mente* (2011) y *Examen de mi padre* (2016). También algunas opiniones en prensa recogidas en *Ficciones criminales: Estampas de la crisis* (2008-2014) y *Contra Trump: panfleto urgente* (2017). Como parte del Crack, escribió junto a sus compañeros, *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (1989), *Manifiesto Crack* (1996), *Crack. Instrucciones de uso* (2004) y *Postmanifiesto del Crack* (2016).

A partir de la década de los 50 del siglo pasado, la literatura latinoamericana se caracterizó por conjuntar a diversas generaciones de escritores que por medio del diálogo con sus pares propició varias propuestas estéticas que renovaron la estética imperante y propiciaron que la producción literaria de América Latina se abriera paso hacia otras latitudes e incentivara el interés a nivel mundial. Esto se dio gracias a diversos factores políticos, culturales y sociales que modificaron y modelaron los intereses y referentes de los creadores artísticos.

El Crack es parte de ese proceso de continuidad y ruptura en la literatura latinoamericana finisecular, un grupo de jóvenes escritores que aspira posicionarse en el campo literario mexicano y para ello utiliza varias estrategias como una postura estética que pretende recuperar la novela total del Boom. A partir de la pretensión de obtener

---

<sup>1</sup> “Haber ganado el Premio Biblioteca Breve puso a Jorge Volpi en la mirada de la crítica. Se hacen lecturas o relecturas de sus primeras obras que habían sido medianamente aceptadas y con *En busca de Klingsor* se abren debates (sobre todo en México) sobre la calidad de la novela, las puertas que abre para otros escritores mexicanos en el mercado europeo y el producto de mercadotecnia alrededor de Volpi y sus amigos del Crack” (Manríquez Pérez, 2005).

capital simbólico, según la terminología de Pierre Bourdieu, Volpi desarrolla una obra en la que se evidencia su interés por una literatura cosmopolita, asimilada a la tradición de diversas latitudes, y la intención de crear novelas totalizadoras.

El panorama literario en México volcó sus críticas hacia los firmantes del *Manifiesto Crack* tras su aparición en 1996. Regalado López expone cómo fue recibida la propuesta del grupo:

La recepción del Crack en los ámbitos literarios mexicanos fue unánimemente negativa, concentrándose las críticas en una doble vertiente: por un lado, se le acusó de constituirse como una maniobra publicitaria de Nueva Imagen destinada a aumentar la venta de libros; por otro lado, se culpó a sus autores de erigirse mesiánicamente como partes de un grupo salvador de las letras universales de finales de siglo. (2009, pág. 68)

Estos comentarios se reprodujeron los comentarios en la prensa, sin que se hicieran críticas o lecturas analíticas sobre los libros y el manifiesto. Esto es algo que aún se evidencia en la actualidad. Por ejemplo, José María Espinasa en *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, libro editado en 2015, escribe que “el crack surgió como un grupo de prometedores narradores [...] que en la medida en que tuvieron éxito público, ganaron premios y fueron editados en España y traducidos a diferentes idiomas, perdieron interés literario” (2018, pág. 332).

No hay argumentos en dicha aseveración, los calificativos aún encasillan al grupo en una repetición sin fundamento de los primeros comentarios y no extienden su mirada a lo que en realidad importa, su producción literaria. Ignacio Sánchez atinadamente escribe que:

Critical readers of the Crack group commonly and mistakenly believe that the movement stood in opposition to the Boom. [...] they resisted the way in which forms of magical realist writing, promoted by Hispanophone and global literary markets at the time, were trivializing the work of these writers. [...] A clear example of the trends against which the Crack group defined itself was the juggernaut success of Laura Esquivel's *Como agua para chocolate* (1989) [...] Esquivel's book represented the forefront of literary neoliberalization in Mexico at the time: a book that deftly used the most hypercommodified elements of the magical realist style.<sup>2</sup> (Sánchez Prado, 2018, pág. 84)

---

<sup>2</sup> “Los lectores críticos del Crack comúnmente y erróneamente creen que el movimiento se opuso al Boom [...] ellos resistieron el camino en el cual las formas del realismo mágico, promovidas por los mercados

Para ello, es importante revisar las fuentes primarias y comprender los preceptos del grupo porque, como menciona Alvarado Ruíz:

revisando los materiales sobre lo que se ha dicho y hecho sobre el Crack, no pasan de ser comentarios a favor o en contra. Hasta ahora, no se ha realizado una investigación que realice un análisis a profundidad, una crítica del manifiesto, así como de sus obras, para corroborar si son congruentes con sus propuestas estético-literarias. (2016, pág. 18)

Tomando estos precedentes como punto de partida, se pretende explorar el panorama de la literatura en América Latina de la última década del siglo pasado, para así revalorar el aporte del Crack, ubicarlos dentro del campo literario mexicano y propiciar un enfoque crítico diferente con respecto a los comentarios preestablecidos acuñados por la crítica. Es importante indagar en torno a la diversidad de géneros en los que ha incursionado y analizar las temáticas que aborda. Observar sus primeros libros y la evolución de su escritura puede ser esclarecedor para comprender la idea que el autor tiene sobre el quehacer literario e identificar sus obsesiones al momento de escribir: poder, política, ópera, el mal, el juego, etcétera. Darle seguimiento a lo que se ha dicho del autor y su obra también abre otra veta significativa porque, como sucedió con la publicación del *Manifiesto Crack*, la crítica en torno al grupo y Jorge Volpi se ha polarizado entre seguidores y detractores.

*Memorial del engaño* (2013), a pesar de ser una novela que muestra la madurez del autor al sintetizar, llevar a la práctica algunas de sus obsesiones literarias presentes desde sus primeros libros y de cerrar la tetralogía del siglo XX, ha sido poco estudiada, por lo que hacerlo dará la posibilidad de aportar espacios para el diálogo y la reflexión sobre la propuesta literaria del Crack, pues es una obra en la que retoma obsesiones literarias que han estado presentes desde sus primeros libros.

Ejemplo de ello son la estructura a modo de *opera buffa*, la relevancia de las relaciones de poder y la búsqueda de *engañar* al lector por medio del juego metaliterario que es en sí el libro que el lector tiene en sus manos; también, aborda ideas concebidas en *Mentiras contagiosas* y *Leer la mente*. Estos son sustento para poner en tela de juicio

---

literarios de habla hispana y globales de la época, trivializaron el trabajos de esos escritores [...] un claro ejemplo de las tendencias contra las que el Crack se definió fue el enorme éxito del libro de Laura Esquivel *Como agua para chocolate* (1989) [...] La novela de Esquivel representó la neoliberalización literaria en México de la época: un libro que utiliza con destreza los elementos más hipermercantilizados del estilo del realismo mágico [...]”. La traducción es mía.



los bordes entre ficción y realidad que forman parte del ejercicio narrativo que va más allá de la obra.

A partir de esto, es necesario identificar los aspectos que propiciaron una obra como la de Volpi, para ello es necesario preguntarse ¿cuál es el contexto histórico y literario en el que se concibe el Crack como grupo?, ¿qué papel desempeña y qué es lo que busca en el campo literario mexicano de finales del siglo XX?, ¿cuál es la función de la transtextualidad en *Memorial del engaño*?, ¿qué influencia tienen estos elementos en el lector?

Volpi, junto con sus compañeros que conformaron el grupo del Crack, buscó hacerse un espacio en el campo literario mexicano de finales del siglo XX, haciendo énfasis en una modificación del paradigma vigente, aunque no fueron los únicos ni los primeros en pretender realizar cambios en la estructura cultural y artística pero sí propiciaron debates y críticas respecto a su propuesta y formas de tratar de inmiscuirse en el entorno cultural. Respecto al interés de este trabajo se destaca el uso de la autoficción por parte de Volpi como una forma de realizar imposturas literarias en sus escritos.

A través de un análisis narratológico y por medio del concepto de transtextualidad, acuñado por Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pretendo demostrar que los acontecimientos narrados en *Memorial del engaño*, de J. Volpi se construyen a partir de las óperas *Il dissoluto punito*, *L'occasione fa il ladro* y *L'inganno felice*. Sirviéndose de la influencia de una obra en la otra, Volpi hace de su puesta en escena una impostura en la que están inmersos escritor y lector.

El autor realiza un juego metaliterario en el que el narrador se dirige al lector y lo hace partícipe; además, la estructura operística sirve para reforzar la idea de que se es parte de una puesta en escena en la que solo unos cuantos dirigen el proceder de los demás, lo cual se ejemplifica con las reuniones para los acuerdos de Bretton Woods y a inicios del siglo XXI con los conglomerados empresariales y de inversión que propiciaron la burbuja inmobiliaria, la cual dejó en la ruina a miles de personas.

A partir de lo propuesto por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1997), se analizará la estrategia realizada por el grupo del Crack en búsqueda de un espacio en el campo literario; siguiendo los preceptos de Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2013), tomaré en cuenta la importancia y función de la autoficción en la obra volpiana; Por medio de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989) y *Umbrales* (2001), de Gerard Genette, identificaré los elementos de transtextualidad para demostrar la relevancia que

tienen en la construcción externa e interna de la novela, así como su influencia sobre el lector. Para determinar la importancia de cada una de las funciones transtextuales se hará un estudio de cada una de ellas en los tres aparatos que conforman el libro, también se recurrirá a los referentes históricos desarrollados en la trama.

Los principales objetivos son proporcionar un contexto histórico y literario de finales del siglo pasado para comprender la conformación y relevancia del Crack como grupo en el panorama iberoamericano, sin dejar de lado la influencia grupal que aún persiste en la obra de Volpi; desvelar los elementos transtextuales, la función de estos en la conformación de *Memorial del engaño* y su repercusión en la recepción del lector. En cuanto al estado de la cuestión, destaco el trabajo realizado por Ramón Alvarado Ruiz y Tomás Regalado López, críticos que han dedicado varios años de su labor académica a la obra de Volpi y el Crack.

Regalado López, en *Trescientas sesenta y cinco formas de hacer Crack. Bibliografía comentada* (2004), rastrea de forma cronológica y panorámica reseñas sobre su obra que van desde 1992 hasta 2003. Menciona los años en los que se reeditó cada libro y algunas entrevistas, también apunta los estudios críticos que Volpi escribe y cierra con referencias bibliográficas que considera importantes para el estudio de su obra.

También escribió una tesis para obtener el grado de Doctor en Literatura Hispánica por la Universidad de Salamanca que se titula *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*, la cual se editó como libro en 2009 y se divide en tres apartados. En el primero, titulado “Crack. Modelo para armar: revisiones críticas” se centra en el Crack, marca su postura teórica a partir del manifiesto, la recepción crítica en los primeros años y su llegada al mercado europeo y cierra con consideraciones después de los diez años del grupo.

En “Revolucionarios y postrevolucionarios: la narrativa de Jorge Volpi (1992-1996)” relaciona *A pesar del oscuro silencio* con el “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta, *La paz de los sepulcros* con *La sombra del Caudillo* de Martín Luis Guzmán, “Días de ira” con *Farabeuf* de Salvador Elizondo y *El temperamento melancólico* con *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. En “Paradigmas emergentes: *En busca de Klingsor*, novela mexicana, novela universal” se analizan el aspecto científico y mitológico que componen la obra, así como los bordes entre historia y ficción que se tejen a partir de los personajes y se problematiza sobre el género al que pertenece; también se abordan el elemento de la ciencia y el poder que están en juego para cerrar el apartado con la tradición y ruptura que supone esta novela en la literatura latinoamericana.

Regalado López también escribió *Historia personal del Crack* (2018), libro que inicia con la problemática de catalogar al Crack y su lugar en el campo literario a partir de Pierre Bourdieu, después se reproducen las entrevistas con los miembros del grupo. La primera es con Jorge Volpi y se titula “La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida” donde, a partir de sus libros, el autor comenta lo que es para él el ejercicio de la escritura y cómo cree en la hibridación de los géneros al momento de escribir.

Ha dedicado artículos a varias obras de Volpi en libros colectivos y revistas como “En la palabra habitan otros ruidos. Apuntes sobre las relaciones simbólicas entre *A pesar del oscuro silencio* y el *Canto a un dios mineral* (2004), “Literatura contra sistema: la dialéctica individuo-poder en *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, y *La paz de los sepulcros*, de Jorge Volpi.” (2006), “De Borges a Volpi: *En busca de Klingsor* y el relato policiaco metafísico.” (2010), “Historia de una pasión crítica: Jorge Volpi o la escritura del cuestionamiento” (2010), “Saturno ante el espejo. Formas de melancholia en *El temperamento melancólico*” (2012), “Colosios de papel, Aburtos de tinta: novela negra y realidad socio-política en el México de 1994.” (2012), “De la música al Silencio Mítico: lecturas de Wittgenstein en *Pieza en forma de sonata* de Jorge Volpi” (2013), “Jorge Volpi (México, 1968)” en *The contemporary spanish american novel. Bolaño and after* (2013) y “McOndo y Crack revisitados: un análisis de ‘Mala onda’, de Alberto Fuguet, y *A pesar del oscuro silencio*, de Jorge Volpi” (2014); “The Crack. Generational Strategies in Mexico at the Turn of the Century.” (2017); “El Crack vs la crítica. Encuentros, mediaciones, contrastes” (2018); “A Tale of Three Cities: Urban Space in the Crack Novels (1995-97)” (2019) y “Reescribir el Caso Cassez. Violencia simbólica y estrategias de subjetivización en *Una novela criminal* de Jorge Volpi” (2021).

Ramón Alvarado Ruiz, en *Literatura del Crack: un manifiesto y cinco novelas* (2016), inicia con la génesis del Crack y examina, a partir de Ortega y Gasset y Enrique Krauze las generaciones literarias que los precedieron, analiza el *Manifiesto Crack* y cómo este se pone en práctica con las novelas que lo acompañan. Desde su labor como investigador dentro de la academia, redactó “Polifonía del Crack” (2016), texto en el que con argumentos expone el papel de los escritores del Crack, las características de algunas de sus obras y evidencia las inconsistencias en los argumentos que días antes había dado el crítico Christopher Domínguez Michael en “Autopsia del Crack”, donde, desde mi perspectiva se enfoca, sobre todo, en arremeter contra las figuras públicas, dejando de

lado las obras, de las cuales solo proporciona comentarios superficiales, sin ahondar en un análisis, ambos textos se publicaron en el suplemento Confabulario de *El Universal*.

Alvarado Ruiz también ha escrito artículos sobre la obra de Volpi como “Las novelas del Crack: multiplicad y superposición de mundos” (2013), “Memoria y destino: la presencia de Italo Calvino en la literatura del Crack” (2014), “Escribir en la era digital desde un *Jardín devastado*” (2015), “El Crack: veinte años de una propuesta literaria” (2016), “Escribir América en el Siglo XXI: El Crack y McOndo, una generación continental” (2016), “The Crack Movement’s Literary Cartography (1996–2016)” (2017), “Santiago Gamboa y Jorge Volpi, una mirada compartida de una narrativa global y local” (2018) y “*Las elegidas*, de Jorge Volpi: del plano general al close-up narrativo” (2019), “Jorge Volpi y la mirada intelectual del 68: literatura y compromiso” (2019) y “Escritores del Crack entre manifiestos 1996-2016” (2019). También, de 2017 a 2020, llevó a cabo el proyecto de investigación “Elaboración de archivo de la literatura del Crack (1996-2016): una propuesta desde la génesis literaria y la teoría de archivo”.

Además, destacan, en orden cronológico, los siguientes estudios: *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi* de Eloy Urroz (2000), es un libro dividido en cinco capítulos, el primero se dedica a los aspectos biográficos e influencias de Volpi, en los capítulos subsecuentes se analizan cuatro novelas: *A pesar del oscuro silencio*, *La paz de los sepulcros*, *El temperamento melancólico* y *En busca de Klingsor*, en las conclusiones apunta que en sus novelas “Volpi examina nuestros valores y nuestra estulta creencia en la eternidad de cada uno de ellos” (2000, pág. 292).

*The novels of Jorge Volpi and the Possibility of Knowledge* de Danny J. Anderson (2000), es un artículo en el que, a partir de los comentarios de Volpi y poniendo sobre la mesa algunas de las propuestas descritas en el *Manifiesto Crack*, se analizan las novelas que el autor ha escrito hasta la fecha. La hipótesis versa en que las obra de Volpi ofrecen la posibilidad de conocimiento, siempre se busca juzgar lo establecido y se propone la invitación para adentrarse en la temática que se aborda en cada libro.

*En busca de Jorge Volpi, ensayos sobre su obra*, de José Manuel López de Abiada, Félix Jiménez Ramírez y Augusta López Bernasocchi (2004), consta de veintisiete ensayos y una entrevista al autor; la mayoría de los escritos se centran en la novela *En busca de Klingsor*, también se abarcan sus textos previos, como *A pesar del oscuro silencio*, *La paz de los sepulcros*, *Sanar tu piel amarga*, el relato “Días de ira”, el cuento inédito “Ars poética” y las obras posteriores a Klingsor, *El juego del Apocalipsis*. *Un viaje a Patmos* y *El fin de la locura*.

Además, en la red se encontraron algunas tesis para obtención de grado en las que, en general, se estudia alguna de las novelas previas a *En busca de Klingsor* o el conjunto de de la Trilogía del siglo XX. Sonia Rodríguez Llamas (doctorado), en *La trilogía del siglo XX de Jorge Volpi: El arte de la novela y el discurso de poder* (2014) abre su disertación con un apartado en el que ubica a Volpi dentro de la narrativa hispánica de América Latina y da pistas sobre cómo la obra del autor mexicano se ubica en una especie de bisagra que se coloca entre la tradición y las nuevas tendencias del siglo XXI, tales como la blognovela (el caso de *El jardín devastado*), la estela del postboom y los demás fenómenos emergentes.

Analiza la trilogía del siglo XX (*En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* y *No será la tierra*) como un proyecto literario en el que se hace uso de la hibridación novela-ensayo como modelo organizativo. Por último, se aborda el entramado entre realidad y ficción que Volpi va tejiendo en sus obras, sin dejar de lado el discurso del poder, que funge como catalizador entre las relaciones de los personajes y el *fondo* y su contexto para darle certeza a la temática que se aborda en cada libro.

Susana Funes (doctorado), en *En busca de Klingsor: Crisis Novelada de la Modernidad Emancipadora* (2015), plantea que esta novela pone en tela de juicio los beneficios de la modernidad y cuestiona los vericuetos que tuvieron que sortear tanto aliados como el eje al momento de ser parte de la encrucijada ética en la que estuvieron inmersos durante el conflicto bélico. Dedicar un apartado a los principios estéticos que rigen la obra de Volpi, para ello, acude al *Manifiesto Crack*; en el capítulo tercero se centra en el análisis de la novela.

Yessica Manríquez Pérez (licenciatura), en *La recepción de la obra de Jorge Volpi* (2005), a partir de la estética de la recepción de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, y después de dedicar un capítulo en torno al panorama de la literatura desde La generación de Medio Siglo hasta el Crack, en el tercer apartado rastrea, sobre todo en reseñas periodísticas, la recepción de la obra de Volpi, desde el ensayo *El magisterio de Cuesta*, génesis de su primera novela: *A pesar del oscuro silencio* hasta *El fin de la locura*.

Angélica Paulina Martínez Camacho (licenciatura), en *La Doble causa del silencio: Un estudio sobre la "otredad" en la novela A pesar del oscuro silencio de Jorge Volpi* (2009), a partir de la teoría del Doble, se acerca biográficamente a Jorge Cuesta y Jorge Volpi y repasa los dobles que buscan repetir cada uno de estos autores; Volpi replica a Cuesta, Borges, Elizondo, Jung, Lacan, Cervantes y Cortázar, mientras que Cuesta hace lo propio con Mallarmé, Valery, Baudelaire, Nietzsche y Dostoievski. La hipótesis de la

autora me parece acertada porque Volpi, en su obra posterior, tomará a varios de estos autores como modelo para configurar algunas novelas.

Christian Emanuel Guerrero Martínez (licenciatura), en *Poder y literatura: de la novela a la ciencia política, el caso de En busca de Klingsor de Jorge Volpi* (2016), relaciona las ciencias sociales con la literatura y a partir de conceptos como 'La ruptura' de Octavio Paz, 'voluntad del poder' de Michael Foucault o la relación con el pensamiento de Friedrich Nietzsche recorre la novela de Volpi en búsqueda de puntos nodales que lo lleven a vislumbrar cómo se ejerce el poder dentro de esta obra.

Tras la publicación de *Memorial del engaño*, el autor, en una entrevista con Tomás Regalado, aduce a una tetralogía:

TR: Durante algunos años hablaste de la Trilogía del siglo XX, el conjunto formado por *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* y *No será la tierra*, donde se analizaban crisis del siglo anterior: la Segunda Guerra Mundial, el 68 o la caída del muro. Después de la publicación de *Memorial del engaño*, una novela sobre las crisis financieras del siglo XXI, ¿se podría hablar, ahora, de una tetralogía?

JV: Creo que lo contesté antes: en efecto, *Memorial del engaño* cierra esta tetralogía. Por eso supone un cierre para mí: después, vendrán otras cosas. (2015)

Sobre *Memorial del engaño* hay reseñas periodísticas, entrevistas publicadas en México, España, Argentina, Perú, entre otros países de habla hispana; además, comentarios a las traducciones en Francia e Italia.<sup>3</sup> En la mayoría de las reseñas se abordan generalidades sobre el libro, su temática, personajes, el tono burlesco y aleccionador que usa el narrador, la estructura operística o la puesta en práctica de los recursos literarios que hacen del libro un juego entre escritor y lector.

La crítica respecto a la novela en la prensa va de marzo de 2014, cuando se presentó en la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, hasta noviembre de 2018 con reseñas de las traducciones. Hay opiniones diversas, aunque son más las favorables, ejemplo de ello es lo escrito por Gianni Biondillo en *Nazione Indiana*: "*Memoriale dell'inganno* è un oggetto narrativo imperscrutabile. Misterioso e affascinante. Non

---

<sup>3</sup> *El País*, *El Cultural*, *Sin Embargo*, *20 minutos*, *El imparcial*, *Excelsior*, *Milenio*, *El mostrador*, *El Universal*, *DireccionesZac*, *Letras Libres*, *Telam*, *Página 12*, *Le Journal du Dimanche*, *l'Opinion*, *Le Monde (Des Livres)*, *Le Figaro (Littéraire)*, *LiRE*, *SudQuest*, *Nazione Indiana*, *Sul Romanzo*, *Finzioni magazine*, *Panorama*.

credete a nulla di quello che viene detto qui dentro. Fidatevi di tutto quello che leggerete. La verità dell'inganno, l'unica ammessa dalla letteratura”<sup>4</sup> (Biondillo, 2015).

Destacan que la novela se basa en la realidad más inmediata y la califican de lúdica, brillante, apasionante, compleja, con propuesta fresca, lúcida, inteligente, documentada, bien escrita, con una trama tejida con fortuna, en la que se debe desconfiar del narrador, obra picaresca contemporánea con una formidable construcción de J. Volpi, el narrador, a partir de Madoff y Alberto Vilar, como un émulo más de Carlos Ponzi. En cuanto a las críticas negativas, como la escrita por Fernando García Ramírez en *Letras Libres*, titulada “Jorge Volpi y la novela de aeropuerto” (2014), en general estas consideran que es una novela superficial, con pobreza descriptiva, lugares comunes con dosis de romance y sexo que se enfoca en la mercadotecnia.

Más allá de las presentaciones del libro y las entrevistas al autor sobre el génesis del libro o su temática, disponibles en video<sup>5</sup>, son pocos los textos en los que se ahonda en su análisis. Un artículo titulado “Crisis e (in)dignidad en la novela actual (de lengua castellana). Hispanismo y literaturas hispánicas frente a nuevos desafíos” (Ingenschay, 2014), hace énfasis en los cambios temáticos que han surgido en la literatura hispánica y enlista novelas en el contexto español que hablan sobre la crisis económica de 2008 y dice que la novela de Volpi es el ejemplo latinoamericano.

José Manuel González Álvarez, en “De epitextos y peritextos: juegos intermediales en Jorge Volpi, Damián Tabarovsky y Pedro Juan Gutiérrez” (2017), centra su trabajo en la relevancia que tienen las fotografías como elemento intermedial, lo que provoca una recepción ambigua por parte del lector, pues, siguiendo a Genette y su clasificación de paratextos y peritextos, las líneas entre la ficción y la autobiografía se difuminan o trasladan de un lado a otro.

Sara Calderón, en “Ficción y realidad en las novelas de Jorge Volpi: en los márgenes de la textualidad, entre el legado y la innovación” (2017) aduce que los libros de Volpi evocan el legado del Boom, destaca el uso de intertextualidad, paratextos, el uso

---

<sup>4</sup> “*Memorial del engaño* es un objeto narrativo inescrutable. Misterioso y fascinante. No crean nada de lo que es dicho aquí adentro. Fíense de todo aquello que leerán. La verdad del engaño, la única admitida por la literatura”. La traducción es mía.

<sup>5</sup> Presentación del libro en la Casa de América

<https://www.youtube.com/watch?v=fS2qAyoTAyM>

Entrevista para la Cátedra Alfonso Reyes

<https://www.youtube.com/watch?v=fxeUZd9Q8TE&t=1459s>

Presentación en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2014

<https://www.youtube.com/watch?v=38EltIArvxQ>

Foro del tejedor, Conferencias en torno al libro *Memorial del engaño*

<https://www.youtube.com/watch?v=K13Lgo2Pud8>



recurrente de narradores que son moldeados a partir de la figura del autor y rescata el juego entre ficción y realidad de *Memorial del engaño*, pero lo que más destaca es cómo en *Memorial* alcanza mayor desarrollo la proyección ficcional del autor.

El debate sigue abierto y aún hay vetas por explorar tanto en lo que respecta al grupo, así como de las obras posteriores de sus integrantes. Con la muerte de Ignacio Padilla, acaecida en agosto del 2016, al parecer se cierra un ciclo, pues Volpi, en la Feria del Libro de Guadalajara, dijo que “En vez de estar leyendo el manifiesto estamos aquí recordando a Nacho y dándonos cuenta de que, con su muerte, el crack ahora sí termina” (2016).

Más allá de afirmaciones como la anterior, es importante localizar al grupo dentro de su tiempo, identificar el papel que cumplieron, así como poner en tela de juicio sus aciertos y errores en su trayecto literario. En este trabajo se analizará una de las novelas de Volpi, lo cual proporcionará una de las variadas rutas analíticas e investigativas sobre el grupo y la obra específica del autor. En el capítulo uno, “De falsarios y conspiradores. El Crack y su contexto” se dará un breve panorama del contexto histórico, político, social y literario en América Latina y México desde 1968, año relevante en el devenir del país a raíz de la Matanza de Tlaltelolco y por ser el natalicio de Jorge Volpi, hasta 1996, fecha en la que se lee por primera vez el *Manifiesto Crack*.

En el capítulo dos, “Sombra de papel. Bourdieu, Genette, Alberca” se examinan los conceptos nodales de la investigación. En el primer subapartado se relacionan los sucesos mencionados en el capítulo anterior, y a partir de las definiciones de Pierre Bourdieu: “campo literario” y “capital simbólico” se analiza en general el papel del grupo del Crack y, en particular, la relevancia de Jorge Volpi. También se describe y ejemplifica la propuesta analítica de Gerard Genette y su propuesta de los cinco aspectos de transtextualidad: intertexto, paratexto, metatexto, architexto e hipertexto. Para finalizar, a partir de Manuel Alberca y su definición de autoficción se especifica el papel de este ejercicio literario y su relevancia por el juego creado entre escritor y lector.

En el capítulo tres, “Las realidades. Engaños y juegos”, se analiza *Memorial del engaño*, primero como una obra en su conjunto, compuesta por los elementos físicos del libro en su primera edición, se describen las tramas principales de las óperas que articulan el texto como unidad. A partir de ahí y con el apoyo teórico de Genette, se identifican los aspectos de transtextualidad en los tres actos que conforman el libro, se describe y analiza la función que cumplen frente al lector y su recepción de la obra.

## Capítulo 1. De falsarios y conspiradores. El Crack y su contexto

El *Crack* es una entelequia en la que sólo creen los susodichos, más algún crítico despistado

Jorge Volpi, *Crack, instrucciones de uso*

Este capítulo se propone ubicar a Volpi y su obra en relación con el campo cultural mexicano, su influencia y papel en la formación del Crack. Se indaga en los acontecimientos históricos, sociales, políticos, económicos y culturales desde 1968<sup>6</sup> hasta 1996.<sup>7</sup> Para ello, se parte de los postulados de Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1997). Se indaga en el *Manifiesto Crack* para rastrear los referentes del grupo con la finalidad de comprender su propuesta y cómo Volpi adopta algunos de los postulados en obras posteriores hasta la publicación del libro que se analizará en este trabajo, *Memorial del engaño* (2013). En el tercer subtítulo se analizará el papel de Volpi en el campo literario mexicano a partir de lo propuesto por Bourdieu y tomando como referencia los tomos I y II del libro *La generación de los enterradores*, de Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana (2000 y 2003).

### 1.1. De amistades y conjura. Fechas nodales del Crack

1968 fue un año marcado por diversos acontecimientos en el mundo y el país, entre los que destacan las protestas estudiantiles del mayo francés y las del 2 de octubre mexicano, en ese contexto nació Jorge Volpi un 10 de julio.<sup>8</sup> Pese al auge económico de esos años, que permite la organización de justas internacionales como las Olimpiadas y el Mundial de Fútbol, en nuestro país continúan las pugnas sociales por los derechos civiles y

---

<sup>6</sup> Se recurre a los siguientes libros: *Tragicomedia mexicana* [volúmenes I, II y III] (Ramírez, 2009), *Nueva historia general de México* (Velásquez García, 2013), *Historia de México* (Von Wobeser, 2014), *Historia ilustrada de México. Literatura* (Florescano, 2014), *La literatura mexicana del siglo XX* (Espinoza, 2018) e *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI*. (Rodríguez Lozano & Cruz Arzabal, 2019).

<sup>7</sup> Para bosquejar la génesis del Crack, se utilizan las siguientes fuentes: *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi* (Urroz, 2000), *Crack. Instrucciones de uso* (2004), *Si hace crack es boom* (Padilla, 2007), *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura* (Regalado López, 2009), *Literatura del Crack: un manifiesto y cinco novelas* (Alvarado Ruiz, 2016), *La mujer del novelista* (Urroz, 2014), la charla entre Jorge Volpi e Ignacio Padilla sobre la “Historia del Crack” en la Feria Internacional del Libro Azcapotzalco (2016), *Historia personal del Crack. Entrevistas críticas* (Regalado López, 2018) y el documental *Lobo del lobo* (Lobo del lobo. Jorge Volpi, 2021).

<sup>8</sup> Jorge Volpi era consciente de la importancia de estos sucesos. En 1997, se titula de la Maestría en Letras (Literatura Mexicana) por la Universidad Autónoma Nacional del México con una tesis dedicada al tema: *El mandril y los conspiradores: una historia intelectual del México 1968*. Se publica con algunas modificaciones en la editorial Era en 1998 como *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*.

estudiantiles, así como la represión, prueba de ello es lo acontecido durante el 10 de junio de 1971 en la Ciudad de México.

Esta movilización, la primera después del 2 de octubre del 68, tuvo su origen en una solicitud realizada por la comunidad de la Universidad Autónoma de Nuevo León para solidarizarse con las protestas en contra de la nueva Ley Orgánica Universitaria, promulgada por Eduardo Ángel Elizondo Lozano, gobernador de ese estado. A partir de esto, estudiantes de la UNAM y el IPN convocaron a una marcha, a la cual sumaron sus propias peticiones, como la liberación de presos políticos y el aumento en el presupuesto destinado a la educación, entre otras.

La concentración se realizó en el Casco de Santo Tomás, el argumento fue que la marcha no estaba autorizada, por lo que granaderos y policías impidieron el avance y el grupo paramilitar Halcones, conformado por jóvenes vestidos de civil y aparentemente entrenados por el gobierno, atacó a los manifestantes con varas de bambú y armas de fuego; incluso, remataron dentro de los hospitales a varios heridos y atacaron a periodistas, lo que propició que se contrastara en la prensa la versión oficial de los sucesos (Brooks, 2021; Álvarez del Villar, Mendoza, & Nario, 2021).

Luis Echeverría pretendía dejar en el olvido las acciones de su predecesor, pero también buscaba mostrar la fuerza del Estado. Para ello, “repartió tierras, casas, departamentos, crédito, dinero y promesas [...] De esa manera logra calmar el juego político y las expectativas sociales de distintos sectores necesitados” (Meyer, pág. 367). Esta situación obliga a que el país pida préstamos y a la postre se endeude con los bancos nacionales y extranjeros.

1973 se considera como el fin de la época de posguerra debido al estancamiento de la economía mundial a causa de la primera crisis del petróleo, acaecida a raíz de la Guerra de Yom Kippur, que enfrentó principalmente a Israel, apoyado por Estados Unidos en contra de Egipto y Siria, con apoyo soviético. Este acontecimiento bélico propició que los países árabes, quienes eran los grandes productores, redujeran los suministros a Europa y Estados Unidos, lo que ocasionó un aumento en el precio del barril, altos niveles de inflación y desempleo.

En México, el incremento del Producto Interno Bruto (PIB) se mantiene constante hasta 1981 gracias a la política de sustitución de importaciones que “supuso una organización económica en la cual el Estado, a través de su acción directa como inversionista y de su acción indirecta mediante la política económica, garantizaba una

estructura proteccionista y de estímulo a la industrialización como una nueva estrategia de crecimiento” (Solís Domínguez, 2009, pág. 62) pese al aumento en la inflación.

También, al inicio de la década de los setenta, Gabriel Zaid compila *Ómnibus de poesía mexicana* (1970), Margo Glantz publica *Onda y escritura en México* (1971), Julio Scherer, director de *Excélsior*, apoya a Octavio Paz para crear la revista *Plural* (1971), Salvador Elizondo publica *El grafógrafo* (1972) y en 1975 Carlos Fuentes recibe el Premio Rómulo Gallegos por *Terra Nostra*, libro fundamental para Volpi pues de ella “conserva (a pesar de su ambivalente valoración del texto) la idea de totalizarlo todo, de meter el mundo en un solo filón” (2000, pág. 35), o como propone Regalado López, esta novela de Fuentes comparte líneas temáticas con *El temperamento melancólico* “como la profundidad en el tratamiento de la creación artística, el análisis cíclico del devenir histórico, la simbología espiritual atribuida a la pintura europea y un acercamiento al Apocalipsis como debacle espiritual” (2009, pág. 297).

En el ámbito cultural, en esos años se crea una amplia red de talleres literarios al interior del país:

en 1970, en Zacatecas, [...] José de Jesús Sampedro formó el taller José Revueltas [...] El poeta amotinado Óscar Oliva, entonces director de Literatura del INMA, y el novelista Miguel Donoso Pareja, tuvieron el buen tino de advertir la importancia de este fenómeno [...] y formaron muchos talleres más en toda la república” (2009, pág. 63). Este proceso propicia una mejora en infraestructura, lo que dota a los jóvenes escritores de espacios y galardones como incentivo, tal es el caso de los premios Aguascalientes (poesía), San Luis Potosí (cuento) y Durango (ensayo) o la revista *Tierra Adentro*, creada en 1974. (García, 1998)

Al llegar José López Portillo se da un repunte económico gracias al descubrimiento de las reservas de petróleo:

que en 1976 [...] se encontraban en el rango de los 6 300 millones de barriles; en 1983 alcanzaron los 72 500 millones de barriles [...] La capacidad exportadora [...] se multiplicó por cinco en menos de cuatro años [y] fue asimismo notable el crecimiento de la producción total. (2013, pág. 710)

Las deudas con el exterior continúan y la mala administración de las ganancias, así como la poca captación fiscal, hacen mella en los años venideros. El inicio de la década de los 80 es catastrófico, a partir de 1981 el precio del petróleo decae, aumenta la inflación y nuevamente se devalúa el peso. Por su parte, Miguel de la Madrid “fracasó en cuatro temas y momentos cruciales: la recuperación económica, la renegociación de la deuda

externa, el manejo de la crisis después de los sismos de 1985 y la conducción imparcial de las elecciones presidenciales de 1988” (2014, pág. 739), también en esos años México ingresa al Acuerdo General sobre Aranceles aduaneros y Comercio (GATT) y vuelve a desplomarse la Bolsa Mexicana de Valores como consecuencia de la caída en las bolsas internacionales, iniciada en Hong Kong y expandida por Europa y Estados Unidos.

En Estados Unidos esta debacle se debió al exceso de gasto público durante los años ochenta en la administración de Ronald Reagan, lo cual ocasionó déficit fiscal y comercial frente a países asiáticos como Japón; otros factores relevantes fueron la Guerra del Golfo pérsico entre Iraq e Irán, lo que también aumentó los precios del petróleo, y la incursión de los sistemas automatizados en los cálculos para la toma de decisiones en los eventos económicos. En México, la situación sería similar, después del crecimiento a inicios de los ochenta, en 1987:

el día 19 [de octubre] se convirtió en el lunes negro, cuando tuvo lugar una esperable “toma de utilidades” y la BMV perdió 24 mil puntos y otros tantos el martes 20. El pánico cundió en la bolsa y todos querían vender, pero las acciones se habían depreciado trágicamente y además nadie compraba. (2009, pág. 147)

Esta primera crisis del neoliberalismo aumentó la solicitud de préstamos internacionales y demostró que tarde o temprano la crisis especulativa iba a explotar. Es durante estas décadas aciagas que el joven Volpi inicia su travesía literaria a través de los libros de Edgar Allan Poe, *Cosmos* de Carl Sagan, *Así habló Zaratustra* o *El Anticristo* de Nietzsche. Continúa con lecturas sobre filosofía y Sigmund Freud. Un suceso relevante que se debe destacar en su formación y ruta literaria es su ingreso en el Centro Universitario México. Es durante la preparatoria, en esta institución, donde conoce a Eloy Urroz, Volpi dice que “a los 16 años, en la escuela, me topé con otro estudiante que era un lector voraz” (Augusto, 2021).

Este encuentro resulta positivo porque lo incita a leer a varios escritores latinoamericanos, “en cualquier caso, *Terra Nostra*, *Rayuela*, *La vida breve*, *Cien años de soledad*, *La casa verde*, *Un mundo para Julius*, *El siglo de las luces*, *Casa de campo*, los cuentos de Borges y Rulfo, entre otros, fueron como encontrar un panal de estrellas” (Urroz, 2014).

A través de un concurso de cuento en la escuela preparatoria, Volpi recibe la motivación para participar en un certamen escolar y es cuando:

se decide a mostrar [...] un relato con el que participa en el Concurso anual de Cuento del Centro Universitario México en su penúltimo año de

bachillerato. [...] Con él, Volpi obtendrá un tercer lugar, pues ese mismo año un alumno del cuarto grado de bachillerato, Ignacio Padilla, iría a ganar el Concurso [...] Fue justo aquí, tras el resultado en el Concurso y el encuentro con Ignacio Padilla y Eloy Urroz en esta preparatoria, que la idea de escribir empieza a germinar seriamente [...] A partir de entonces —y de manera casi ininterrumpida hasta 1995—, los tres celebrarán larguísimas charlas semanales en Sanborns de San Ángel, o bien, discutirán y mutilarán textos en casa de cualquiera de ellos. (Urroz, 2000, pág. 49)

A partir del encuentro y su posterior *amistad literaria* está la clave del Crack, compartir lecturas, opiniones y escritos es un aliciente mutuo para escribir, lo que propicia un taller en el que el diálogo muestra las afinidades y disimilitudes entre el estilo que cada uno comienza a forjar. Esa complicidad grupal funciona como etapa primigenia en la que cada miembro aporta recomendaciones de lecturas, como se evidencia con el gusto que Urroz tiene de la novela del siglo XIX o Volpi por la filosofía. Realizar un trabajo colaborativo respecto a la escritura funciona como una exigencia para mantenerse en el quehacer porque, aunque cada uno elige una carrera universitaria diferente, Volpi se decanta por estudiar Derecho en la UNAM, Urroz ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras, también en la UNAM, e Ignacio Padilla estudia Comunicación en la Universidad Iberoamericana, los fines de semana siguen reuniéndose para dialogar y corregir sus escritos.

En la Facultad de Derecho de la UNAM conocen a Alejandro Estivill y surge el proyecto de escritura que se realiza entre 1988 y 1989. Un libro a ocho manos los reúne todos los fines de semana en una cafetería, *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, el cual es firmado por La Compañía Antirruralista (Estivill, Padilla, Urroz, Volpi). Este libro es el primer guiño crítico hacia la tradición, “Sin apenas darnos cuenta, concentrados en nuestro ejercicio que ya era una *broma en serio* —el mismo espíritu que compartiría el *Crack* más adelante— durante esos sábados de 1988 todos aprendimos a escribir” (2004, pág. 13). Volpi recuerda la escritura de este libro y dice que:

Fue muy divertido. Estábamos primero, en el taller de José María Lugo y luego decidimos reunirnos con Alejandro Estivill [...] La idea era que cada quien llevara sus cuentos y ver si podíamos hacer algo juntos, [...] nos dimos cuenta de que muchos de los cuentos eran rurales, cuando ninguno de nosotros teníamos nada que ver ni con Rulfo ni con el primer Fuentes. Entonces ahí se nos ocurrió hacer una novela paródica del mundo rural, que sería una especie de primer manifiesto de lo que más tarde significaría el Crack. (2018, pág. 90)

Esta idea de la literatura supone una primera impostura respecto a crear un aparente distanciamiento con sus maestros literarios, específicamente con la tradición novelística de la revolución o sus predecesores, aunque como se verá a lo largo de su obra, Volpi y sus compañeros mantienen una estrecha relación con los referentes mexicanos que intrínsecamente están en sus escritos, ya sea como modelo, como Carlos Fuentes, o en diversos paratextos como el epígrafe, el caso de Salvador Elizondo en “Días de ira” de Jorge Volpi, incluso al retomar alguna referencia temática o geográfica al momento de escribir, como Alemania y los países balcánicos de Sergio Pitol.

El narrador extradiegético es Hugo, un intento de escritor que se afina en Guanajuato con el objetivo de escribir cuentos rurales para un concurso en la Ciudad de México, del que los jurados son A. Estivill, I. Padilla, E. Urroz y J. Volpi, a lo largo del libro va describiendo sus dificultades para escribir; los doce relatos tienen como espacio un pueblo del desierto del norte de México llamado Cruz de Piedra. En los inicios de cada subtítulo, en ocasiones se mencionan los posibles títulos de los relatos que más adelante podrán leerse o describe las posibilidades y deslices que encuentra al momento de la escritura.<sup>9</sup>

En el primer apartado del diario de Hugo, fechado como Lunes 17, cierra escribiendo “Dos reglas antes de iniciar la destrucción: Primera, acuérdate de Rulfo, memorízalo, estúdialo, aprópiatelo hasta hacerlo tuyo; Segunda: olvídate de él para siempre” (2004, pág. 22). Este comentario muestra la admiración que los escritores tienen hacia el autor de *Pedro Páramo*, pero también buscan, por medio de la ironía, darle vuelta a los relatos que tienen como escenario la Revolución mexicana o la Guerra Cristera y crear cierta distancia con respecto a ellos, esa negación hacia la tradición establecida es una de las características enunciadas por Bourdieu al momento de buscar crearse un espacio dentro del campo literario.

La lectura de *Variaciones...* pone de manifiesto el conocimiento que los jóvenes aspirantes a escritores han adquirido de la tradición latinoamericana con representantes como Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Fuentes o Mario Vargas Llosa y del entorno mexicano con escritores como Martín Luis Guzmán, Juan

---

<sup>9</sup> El libro está dividido en 13 partes que inician con entradas fechadas a modo de diario y después se coloca el título de cada cuento. Cada escrito del diario se complementa con un relato con excepción de la última fecha que sólo cierra como “Algún martes”. La correspondencia es la siguiente: Lunes 17-Letanías, Miércoles 19-Crimen de silencios, Jueves 20-El héroe del silencio, Sábado 22-El oro del buitre, Domingo 23-Ojos que no ven, Martes 25-Donde se explican las razones que hubo en Cruz de piedra para matar a Andrés Irigoyen, Viernes 28-La historia de un gallero infortunado, Domingo 30-No matarás, Martes 2-Acates y Zacarías, Miércoles 3-El velorio del viento, Sábado 6-Tríptico, Otro día-Archandas.



Rulfo o Salvador Elizondo. Tienen la necesidad de experimentación en la escritura, juegos metaliterarios, notas a pie de página, mención de los posibles títulos para los cuentos en proceso, correcciones en cursiva y apuntes, son algunos de los elementos que forman parte de este primer ejercicio colectivo.

Las anotaciones dentro del texto ironizan sobre los entornos rurales que en la literatura de la época fungen como elementos decorativos y se han tornado una receta efectiva, mientras que los jóvenes del futuro Crack pretenden abogar por la idea que el escritor debe apostar, arriesgarse en la forma y el contenido de sus escritos. Además del juego de palabras en el posible título del manuscrito, *La muerte de Artemio Krauze*, referencia a la pugna literaria y personal entre Carlos Fuentes y Enrique Krauze a causa de la publicación de “La comedia mexicana de Carlos Fuentes” en 1988 y como muestra del carácter lúdico del Crack, también se evidencia la deuda con libros como *Al filo del agua*, *Pedro Páramo*, *Los recuerdos del porvenir* o *La casa verde*. Este trabajo colectivo proporciona algunos atisbos de lo que se irá gestando en esos años y se concretará en lo propuesto en el manifiesto de 1996. Como apunta Regalado López:

*Variaciones sobre un tema de Faulkner* es un texto esencial en el `Crack` porque permite intuir la obsesión por la forma, la voluntad experimental, el inteligente tono lúdico y la inquietud filosófica presentes en obras posteriores del grupo. Su verdadero significado radica, no obstante, en la construcción de una conciencia crítica y un sentido de colectividad en el quehacer literario, elementos que perfilan la identidad del grupo. (2009, pág. 46)

Este escrito se configura como el culmen de un proceso de aprendizaje que se gesta a partir de las ganas de cumplir con el objetivo de ser escritores, siempre teniendo en cuenta el trabajo colectivo como parte del proceso. Después, cada uno de ellos emprende también la escritura de su primera novela. Los jóvenes del Crack, valiéndose de su amistad literaria, inician su trayecto formativo por medio de ejercicios como *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, el cual, después de culminado en 1989, queda en el olvido hasta que en 1999 lo recupera Ignacio Padilla y Eloy Urroz lo envía al Premio de Cuento San Luis Potosí de ese año, del que resultaría ganador, aunque permanece inédito hasta que se publica en *Crack. Instrucciones de uso* (2004).

Los integrantes del grupo acuden a los escritores del Boom y en ellos reconocen el modelo a seguir para la futura propuesta que apenas se gesta. Por ejemplo, Tomás Regalado menciona la influencia estructural entre *Variaciones...* y *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa. La admiración por los escritores mexicanos también es

evidente, entre ellos destaca Rulfo, de ahí que *Variaciones...* sea un ejercicio que busca parodiar la escritura de los imitadores/repetidores de la etapa postrevolucionaria en México.

En esta obra también proponen una impostura literaria desde la creación de lo que denominan compañía Antirruralista en la autoría hasta ubicar a los propios escritores dentro de la trama otorgándoles papeles determinados como en el siguiente ejemplo: “Ayer en la universidad terminó el ciclo de conferencias dedicado a la obra póstuma de V. Herrasti [...] con el doctor Chávez Castañeda se fueron más de diez. Para cuando habló el viejo Palou, había más conferencistas que oyentes” (2004, pág. 62).

*Variaciones* funciona como germen para incentivar la producción de los integrantes del grupo. Cada uno se concentra en sus proyectos de escritura, pero sigue atento a las creaciones de sus compañeros, inicia el reto y la competencia por mantener el ritmo del otro, pero también es momento de buscar un espacio en el entorno literario mexicano. Los últimos años de la década del 80 y el inicio de los 90 del siglo pasado serán el espacio en el que los integrantes del Crack inicien a publicar.

Mientras esto sucedía, el entorno internacional también vivió diversos acontecimientos relevantes que marcarían a la generación de los 60, a la cual pertenece Volpi. Los sucesos van desde la caída del Muro de Berlín, el final de la Guerra Fría o la desaparición de la Unión Soviética hasta la tercera ola democrática en América Latina con la caída de las dictaduras en Argentina, Brasil, Perú, Uruguay, Paraguay y Chile. Esto propició una paulatina democratización en la región y la posterior caída del régimen monopartidista del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en el año 2000.

Lo que se denominó como década perdida, que tuvo como antecedente las decisiones tomadas por Paul Volcker al hacerse cargo de la Reserva Federal de Estados Unidos de América y aumentar las tasas de interés, lo que también repercutió en los países latinoamericanos que habían prosperado gracias a los hidrocarburos en la década del 70 y adquirieron deuda externa, en México se cerró en el aspecto político con las elecciones de 1988 que tras la caída del sistema y con la entrega de resultados una semana después dio como vencedor a Carlos Salinas de Gortari, candidato del PRI, quien por medio de diversas reformas en sectores como el económico, agropecuario y social trató de iniciar el período neoliberal y mantener de su lado a diversos gremios. Prueba de ello es la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y las becas del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes que dotó de becas vitalicias a diversos intelectuales.

Además, el presidente inició las gestiones para el Tratado de Libre Comercio de América del Norte que entró en vigor el 1 de enero de 1994, con el que se auguraba la entrada de México en una relación más estable con Estados Unidos de América y Canadá. Pero toda la expectación a causa del TLC perdió relevancia en la prensa gracias al alzamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, porque con este movimiento “las bondades del modelo neoliberal a la mexicana fueron puestas en entredicho” (2013, pág. 759).

El año de 1994 también estuvo marcado por otros acontecimientos, como el asesinato del candidato a la presidencia de la república, Luis Donaldo Colosio y el secretario general del PRI Francisco Ruiz Massieu, el inicio de la crisis económica a finales del año a causa de la devaluación del peso, sin dejar de lado la creciente violencia a causa de los diversos enfrentamientos entre grupos del crimen organizado relacionados con el narcotráfico que comenzaba a acentuarse desde la década pasada. Durante estos años los jóvenes del Crack, pertenecientes a la generación de los 60, buscan espacios para expresar sus ideas en la prensa y en revistas, pero también pretenden publicar sus primeras obras.

El primer libro publicado de Volpi son unos cuentos titulados *Pieza en forma de sonata para flauta, oboe, cello y arpa Op. 1* (1991), usa la impostura y presenta la obra como una pieza musical creada por el *Signore* Jorge Volpi, fechada en *Messico* en el año MMIII. Es notable la preocupación por proporcionar a sus obras una estructura bien definida, en este caso, se vale de la sonata y el libro contiene cuatro relatos “I. Maestoso”, “II. Adagio espressivo”, “III. Scherzo crudele”<sup>10</sup> y “IV. Rondò: allegro barbaro”.

“I. Maestoso” presenta el auge y declive de una mujer concertista que toca el arpa, pero poco a poco pierde la emoción, las ganas y llega el momento en que la tristeza le impide tocar. Era admirada en todo el mundo, pero no tenía felicidad y después de reflexionar en su situación, decide dejarlo todo para alcanzar la perfección: cancela conciertos, viajes, decide permanecer en una habitación\_vacía\_e inicia un *ritual* con su instrumento musical.

“II. Adagio espressivo” narra la vida de un hombre que en su juventud se define como mediocre pero que decide cambiar, se muda de ciudad e inicia a destacar en su trabajo, que al parecer lo mantiene ocupado durante muchas horas pues sale temprano de

---

<sup>10</sup> “(it., “broma”, “juego”). Pieza o movimiento rápido y ligero [...] Los scherzos de Beethoven son muy rápidos, suelen incorporar efectos rítmicos (como ritmos yuxtapuestos) y con frecuencia revisten al movimiento con un humor crudo, casi salvaje” (2008, pág. 1348).

casa y regresa casi de madrugada, tiene problema para conciliar el sueño porque su vida es rutinaria, sin emociones. Una noche, escucha el sonido de una flauta y lo relaja. A partir de ahí, crea ensoñaciones con quien emite ese sonido todos los días, el conserje le dice que es una mujer que se llama Matilde. Él *se enamora de ella* pese a que no la conoce y un día, por cuestiones laborales, llega más tarde y ya no escucha el sonido de la flauta, así que decide buscar a la mujer.

“III. Scherzo crudele” aborda a los instrumentos como creadores de belleza y dolor. Una mujer, con ayuda de Amadeo, un enano con labios deformes y dientes ennegrecidos obtiene un oboe viejo que data de 1693 y usando su música, decide vengarse de quienes la rechazaron y despreciaron y, por último, “IV. Rondò” muestra a una mujer cellista que sabe que la noche está destinada al fracaso y realiza con el instrumento una de las más sutiles interpretaciones que jamás haya realizado. Los relatos en su conjunto muestran una cohesión temática (música) en la que se deambula entre instrumentos que crean belleza y dolor.

Sobre la recepción, Regalado López rescata dos reseñas positivas, una escrita por Eloy Urroz «La música como un “negativo” de la música» en el suplemento *Sábado de unomasuno* y otra de Ricardo Pohlenz titulada “Haciendo el amor con música” en *El Nacional*, del día 27 de agosto de 1992. De esta última, Yessica Manríquez Pérez rescata un fragmento:

En este primer libro de relatos Volpi presenta todos los síntomas de la enfermedad musicalizante referida más arriba. El ímpetu por la perfección, la recurrencia obsesiva al instrumento musical como objeto (y destino) sexual, el aire perverso que se denota en la posibilidad de entrega en la sublimación y la construcción narrativa muy de la vieja escuela hacen del libro algo premeditado (y premeditable) y algo deliciosamente encantador, como miniatura dieciochesca. (2005, pág. 61)

Con *El magisterio de Jorge Cuesta* obtuvo el Premio Plural de ensayo en 1990, base de la novela *A pesar del oscuro silencio* (1992), donde el narrador se llama Jorge, realizando el juego entre Volpi (autor-personaje) y Cuesta (biografiado-personaje). Manríquez Pérez escribe que “las opiniones son encontradas. Por un lado, hay quien percibe en la novela de Jorge Volpi un trabajo sustancial, de calidad, y quien observa a un narrador incipiente, arrobado por la figura de Jorge Cuesta que lo sobrepasa y ensombrece” (2005, pág. 66).

La segunda fecha nodal en la conformación del Crack es la publicación de *Tres bosquejos del mal* (1994), volumen que contiene tres narraciones: “Las plegarias del cuerpo”, de Eloy Urroz; “Imposibilidad de los cuervos”, de Ignacio Padilla; y “Días de

ira”, de Jorge Volpi. Es presentado por Alejandro Estivill y Pedro Ángel Palou y entre los asistentes están Ricardo Chávez Castañeda y Vicente Herrasti, “es un evento que acogió físicamente por primera vez [...] a quienes serían los siete escritores que conformarían años más tarde el Crack” (2009, pág. 52). De este libro, Ignacio Padilla escribe “acaso esta obra [...] deba considerarse como el texto fundacional y emblemático de lo que a la postre sería el crack” (2007, pág. 21). La idea de grupo se consolida, como lo comenta Volpi:

Para 1994 se nos ocurrió darle un nombre y una estructura a esa amistad literaria. Invitamos a otros dos amigos escritores, Ricardo Chávez y Pedro Ángel Palou. Una noche nos dimos el nombre: Grupo del Crack, que buscaría publicar las novelas del Crack. De inmediato se dio un desencuentro con la prensa que empezó a llamarnos Generación del Crack y no Grupo del Crack. [...] El nombre Grupo del Crack no se le ocurrió a un editor y tampoco es una invención comercial. Nosotros 5, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez, Pedro Ángel Palou y yo, una noche de diciembre de 1994 le dimos nombre a nuestra amistad literaria. (Fernández F., 2008)

En palabras de Palou, así es como surge el término que los emparentaría:

después de varios rechazos de manuscritos, bajo la repetida consigna de varias editoriales sobre quitarle cincuenta páginas a cada novela, salimos de una fiesta de la editorial Planeta en diciembre de 1995, cuando Eloy trabajaba en Planeta como editor y Sandro Cohen era el director general. En la desesperación, Eloy propone publicar las novelas juntas; luego fuimos a su casa en el Pedregal de San Ángel, y empezamos a conversar sobre grupos literarios, cada uno con sus obsesiones: salió permanentemente el tema del Boom; el Boom hizo explosión, pero nosotros no, nosotros somos una fisura en la tradición literaria, y las fisuras no hacen *boom*, hacen *crack*. [...] en esa primera instancia no hubo manifiesto, solo la idea de llamarle de alguna manera al grupo, hablar de las novelas del Crack. (2018, pág. 195)

Los jóvenes Urroz, Padilla y Volpi, después de haber publicado sus primeros libros, reúnen tres relatos y los editan en conjunto bajo el título *Tres bosquejos del mal* (1994). El relato de Volpi muestra la madurez que poco a poco ha ido adquiriendo y si bien en sus primeros proyectos es evidente un titubeo juvenil, se rescatan nuevamente los intereses por la forma. Después de la publicación de *Tres bosquejos del mal*, cada uno emprende la escritura de una novela. En el caso de Volpi es *La paz de los sepulcros*, libro

que aborda las vicisitudes del periodista Agustín Oropeza, quien deambula en las cloacas de la Ciudad de México en busca de explicaciones a un doble asesinato en un México violento y corrupto. En la búsqueda por hacerse un espacio en el campo y en aras de exponer sus convicciones y acumular capital simbólico, buscan publicar sus novelas que, sin estar pensadas en conjunto, comparten una temática que las emparenta: el fin del mundo.

Las novelas ya estaban escritas cuando surge la idea del manifiesto, el cual inician a redactar en abril de 1996. *Memoria de los días*, de Pedro Ángel Palou, se publica en 1995 en Joaquín Mortiz. *La conspiración idiota*, de Ricardo Chávez Castañeda, se mantiene inédita hasta 2003. *Si volviesen sus majestades*, de Ignacio Padilla, *Las Rémoras* de Eloy Urroz y *El temperamento melancólico*, de Jorge Volpi, son editadas por Nueva Imagen. La presentación y lectura del manifiesto se lleva a cabo el 7 de agosto de 1996 en el Centro Cultural San Ángel del Distrito Federal, el único ausente es Ignacio Padilla porque está en Irlanda y su hermano lee su fragmento. “El texto se publicó un año después, con fecha de agosto de 1997, en el quinto número de *Descriutura*, desaparecida revista literaria que dirigía Luis Tiscareño en Pachuca de Soto, en el estado de Hidalgo” (Regalado, 2018, pág. 9).

Este suceso colectivo no es bien recibido por la crítica, algunos ejemplos de ello los recupera Manríquez Pérez, entre las que destaca el poco o nulo análisis de los libros presentados y la reacción se centra en la propuesta colectiva y el manifiesto. Arturo Mendoza Mociño escribe: “¿Para qué blandir un manifiesto? ¿No son suficientes las obras para retratar a un autor? El numerito del manifiesto sólo ha funcionado una vez con el surrealismo, y desde entonces vemos reposiciones de la misma obra, que de iconoclasta pasó a ser académica” (2005, pág. 76). César Arístide, en enero de 1997, en *El Búho de Excélsior* escribe que “resultó pedante el bautizo y poco imaginativo [...] no queda más que esperar documentos rescatables, sugerentes, provocativos y no falsos estándares de lumbreras tímidas cuyo oropel narrativo no apantalla a nadie” (2005, pág. 78).

Regalado López ejemplifica la recepción crítica con tres ejemplos, el primero de ellos es Guillermo Fadanelli, quien irónicamente se refiere al grupo como “escritores del Frac”. Por su parte, Cecilia Rodríguez “consideraba al grupo un movimiento de ´egos literarios desbordados´” (2009, pág. 70). El tercer crítico es Christopher Domínguez Michael, quien defiende el talento individual y no le parece adecuada la organización grupal, aspecto que, respecto al Grupo sin grupo, destaca en *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V* cuando escribe que “se insiste en cuestionar su naturaleza

como grupo literario, negar su carácter generacional, dividirlos en subgéneros como si fueran especies dignas de taxonomía” (1999, pág. 236). Además, contradice sus comentarios respecto al Crack al argumentar lo siguiente:

Ocurre que esta implícita conjura tiene su origen en la hipócrita negativa mexicana a aceptar la presencia activa de cenáculos, grupúsculos o mafias en la vida cultural, como si estos puntos de reunión fueran una politización vergonzosa de la más pura de las emancipaciones del espíritu. (1999, pág. 236)

Los noventa fueron años de propuestas grupales no sólo en América Latina, ejemplo de ello es el Luther Blissett Project, cuyo origen aparentemente se da en un grupo de universitarios de Bologna, Italia, quienes posteriormente se denominarán Wu Ming. Sus propuestas eran criticar la identidad y la superficialidad de los medios masivos de comunicación. Su auge se dio entre 1994 y 1999 en Europa y Estados Unidos de América, uno de sus productos es la novela *Q* (1999).

Por su parte, el Crack, al reunirse como grupo, retoma una larga tradición en las letras mexicanas, como el Ateneo o Contemporáneos, y alude a las vanguardias con el manifiesto, no es bien recibido por el entorno literario imperante por diversas razones, quizá porque la idea propuesta era anacrónica y repetitiva o por de tratarse de escritores noveles que no eran integrantes de las agrupaciones consolidadas en el mundo cultural de la época.

## **1.2. Del campo y sus pugnas. Antecedentes y la búsqueda de un espacio**

Después de rastrear los orígenes del grupo, las primeras narraciones colectivas y las obras que Volpi escribe en esos primeros años es evidente que desde *Variaciones* se observa una tendencia por la experimentación estructural que se explica a partir de las generaciones literarias precedentes en la literatura latinoamericana. Los jóvenes escritores del Crack no son los primeros ni los únicos que tienen la preocupación respecto a los procesos y temáticas sino parte de un proceso normal de continuidad y ruptura. Identificar estos antecedentes proporcionará una visión panorámica que da sentido a la propuesta del Crack. Emir Rodríguez Monegal, en *Narradores de esta América* (1976), escribe que:

lo que más llama la atención en el momento actual de las letras latinoamericanas es la existencia de *una* literatura por encima de la división de países y esferas de influencias, de ideologías contrarias y regímenes incompatibles, de acentuadas idiosincrasias nacionales y tradiciones culturales, en su origen, a centros tan opuestos. (pág. 11)

Lo que lleva a pensar que quizá el Crack pretende inscribirse en la tradición latinoamericana, más que en la mexicana. Monegal marca el año de 1940 como el inicio del desarrollo cultural en el que las revistas literarias y la búsqueda de una identidad serán piezas importantes. A partir de esto, destaca las siguientes tres generaciones que se van formando con hábitos de lectura gracias a las mejoras en el acceso a la educación y la cultura. Según el crítico uruguayo, la atención del público se va moviendo de lo internacional a lo local:

Los de la primera generación están más atentos a la obra extranjera que a la nacional [...] pero ya la segunda [...] empieza a indagar por lo nacional [...] es la hora de los grandes ensayistas que se preguntan por la mexicanidad o la argentinidad, que buscan definir una expresión americana [...] la tercera generación, la de hoy, ya casi no tiene tiempo o paciencia o curiosidad siquiera para lo que no sea latinoamericano. (1976, págs. 13-14)

Siguiendo estos términos, podría decirse que la quinta generación, correspondiente al siglo XXI, ya no está enfocándose tanto en la globalización y ha apostado por elementos regionales, que no se contraponen a lo universales, a temáticas de lo marginal, lo mestizo o discursos sobre lo íntimo, el feminismo y la visibilización de las violencias. Por su parte, Monegal también hace evidente la ruptura con la tradición de la época cuando destaca que:

Hacia 1940, la novela latinoamericana estaba representada por escritores que constituyen, sin duda alguna, una constelación: Horacio Quiroga, Benito Lynch y Ricardo Güiraldes en el Río de la Plata, tenían sus equivalentes en Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán en México, José Eustasio Rivera en Colombia, Rómulo Gallegos en Venezuela, Graciliano Ramos en el Brasil. Hay allí una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos veían con desmesura romántica. (1976, pág. 21)

La primera promoción que inicia a publicar en los años cuarenta está representada principalmente “por escritores como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yañez y Leopoldo Marechal” (1976, pág. 22), la cual publica simultáneamente con la siguiente generación de “Joao Guimaraes Rosa y Miguel Otero Silva, de Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábado, José Lezama Lima y Julio Cortázar, José Miguel Arguedas y Juan Rulfo” (1976, pág. 24).



La tercera generación está integrada por “Martínez Moreno, Clarice Lispector, Roa Bastos, Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmendia, Guillermo Cabrera Infante, David Viñas y Mario Vargas Llosa” (1976, pág. 28), y cierra con una cuarta camada de novísimos narradores que son:

Gustavo Sáinz, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, José Agustín, José Emilio Pacheco [...] Severo Sarduy, Jesús Díaz, Reinaldo Arenas, Calvert Casey, Eugenio Desnoes, [...] Néstor Sánchez y Daniel Moyano [...] Juan José Hernández y Manuel Puig, Germán Leopoldo García [...] Nérida Piñón y Dalton Trevisan. (1976, pág. 32)

De todos estos escritores se puede identificar a los que en la década de los sesenta forman el denominado Boom. Ángel Rama, en *Más allá del boom: Literatura y mercado* (1984), analiza algunos de los puntos nodales de este fenómeno tan peculiar y le da un espacio de relevancia al entorno editorial que propició la visibilización de Latinoamérica a nivel global, sobre todo de la narrativa durante las décadas del 60 y el 70. También, concuerda con Monegal sobre la década del cuarenta:

El lector común poco avezado en referencias bibliográficas ni ducho en ordenamientos generacionales, se vio en la presencia de una prodigiosa y repentina floración de creadores, la cual parecía tan nutrida como inextinguible. De hecho no estaba presenciando una producción exclusivamente nueva sino la acumulación en sólo un decenio, de la producción de casi cuarenta años que hasta la fecha solo era conocida por la elite culta. (1984, pág. 192)

Si se atiende la propuesta de Ángel Rama en la que el mercado fue poco a poco menguando las fuerzas de diversos escritores que tuvieron que adecuar su producción a la demanda y cada vez dedicaban menos tiempo al cuidado de sus obras, durante y después del auge de las figuras del Boom como García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes o Cortázar, se pueden encontrar elementos nuevamente de una pugna entre la continuidad y la ruptura. En México, Margo Glantz analiza las propuestas de los jóvenes de los 70 en “Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33”.

Estos elementos achacados al tránsito entre la niñez y la edad adulta serán mostrados en “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”, del chileno Antonio Skármenta, como un elemento central de las inquietudes no sólo de una edad sino de esa época determinada en la que la que la música, el cine, la televisión o la fotocopidora reproducen ideas, sin dejar de lado la jerga popular

que funge como exploración poética y dota de naturalidad al lenguaje pero, sobre todo, destaca el antidogmatismo como forma de pugna.

Estas posturas emergentes fueron eclipsadas por el Boom que, según Fernando Benítez, se da a raíz de la Revolución cubana de 1958 y es definido por José Miguel Oviedo como:

en primer lugar, una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto [...] funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura [...] hubo un sustancial cambio en la relación de fuerzas sociales, culturales y estéticas [...] ese cambio no sólo consistió en el redescubrimiento o la aparición de ciertos autores contemporáneos —los mayores habían estado activos desde los años treinta y cuarenta, como Asturias y Carpentier—, sino en el surgimiento de una nueva y más amplia capa de lectores, de un auge editorial dentro y fuera del continente y de una especie de expectativa histórica despertada por la naciente Revolución Cubana. (2001, pág. 300)

Este conflicto armado fue un parteaguas en las tensiones entre Estados Unidos de América y las demás naciones latinoamericanas, a partir de este suceso, acontecieron otros en las demás naciones de habla hispana:

These political events, coupled with the rise of the middle class and the modernization and industrialization of the metropolis, influenced writers and intellectuals throughout Latin America. The triumph of the Cuban Revolution brought hope to these writers and in many ways galvanized their political and aesthetic agendas, affording them a sense of collective identity.<sup>11</sup> (2010, pág. 24)

Además, con la creación de La Casa de las Américas, Cuba invita y crea relaciones con los escritores latinoamericanos, hasta que en 1971 se divide el grupo a raíz del “Caso Padilla”, pese a esto:

La Habana es fundamental para entender por qué el boom funciona como una sólida hermandad: la argamasa se forma a partir de las complicidades políticas

---

<sup>11</sup> “Estos acontecimientos políticos, junto con el ascenso de la clase media y la modernización e industrialización de las metrópolis, influyeron en escritores e intelectuales de toda América Latina. El triunfo de la Revolución Cubana trajo esperanza a estos escritores y en muchos sentidos estimuló sus agendas políticas y estéticas, brindándoles un sentido de identidad colectiva”. La traducción es mía.

que se tejen entre unos escritores que ven cierto paralelismo entre la puesta en valor internacional de su obra y la autoestima recuperada de la isla caribeña. (2019, págs. 240-241)

Otra pieza central para la conformación del proyecto de mercado en los años 60 y 70 es la agente literaria española Carmen Balcells, quien “En 1960, se limitaba a gestionar las traducciones en el extranjero de los autores de Carlos Barral [...] [pero] En 1962 ya representaba a Gabriel García Márquez y a Mario Vargas Llosa, que en poco tiempo iban a convertirse en sus principales fuentes de ingreso (Ayén, 2019, pág. 135). El crecimiento de la editora catalana y su habilidad para negociar y mejorar los beneficios de los escritores que eran representados por su agencia se evidencian porque “El poder de Balcells ante las editoriales era importante y las malas lenguas decían que incluso “dirigía” colecciones en la sombra o que controlaba una poderosa red de influencias en los jurados de los premios literarios privados y oficiales” (Ayén, 2019, pág. 147).

El Boom, como fenómeno esencialmente masculino, eclipsó a varias escritoras que en los últimos años se han integrado como les corresponde al mapa de la literatura latinoamericana de esa época, entre las que destaca *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, así como Silvina Ocampo, Clarice Lispector, Cristina Peri Rossi, Elena Poniatowska, entre otras. A su vez, también la literatura gay fue opacada por el fenómeno editorial y comercial que suscitaban los escritores que, en su mayoría, eran representados por la agente literaria catalana, Carmen Balcells.

Ángel Rama pretende dar visibilidad a varios escritores eclipsados por el boom en la introducción a la antología *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1961-1980* (1981).<sup>12</sup> A su vez, José Miguel Oviedo hace una recapitulación de nombres y obras, varios de los ya mencionados por Rama, y los ubica panorámicamente por ejes temáticos que a grandes rasgos funcionan para tratar de identificar las inquietudes de los escritores.<sup>13</sup>

En lo que respecta a los escritores de las décadas de 1970 y 1980, a raíz de lo acaecido en la década precedente con el auge de los escritores del Boom, es una búsqueda

---

<sup>12</sup> Argentina: Manuel Puig, Juan José Saer, Mario Szchman, Osvaldo Soriano; Colombia: Plinio Apuleyo Mendoza, Rafael Humberto Moreno-Durán; Cuba: Reinaldo Arenas; Chile: Antonio Skármenta; Ecuador: Iván Egüez; México: Jorge Ibarguengoitia, Fernando del Paso, Gustavo Sáinz, José Agustín, Jorge Aguilar Mora; Nicaragua: Sergio Ramírez; Perú: Alfredo Bryce Echenique; Puerto Rico: Rosario Ferré; Uruguay: Eduardo Galeano, Cristina Peri-Rossi; Venezuela: Luis Britto García.

<sup>13</sup> Narrativa como reflexión o contradicción histórica; la narrativa como indagación del yo y su ámbito propio; la narrativa como fantasía y juego estético; poetas en tiempos difíciles; los desaparecidos y los muertos, una lista trágica; más allá de las fronteras del idioma: bilingüismo y nuevo mestizaje cultural.

en los márgenes de este fenómeno editorial pero que también tiene como punto de partida el contexto en el que se desarrolla, de ahí que parte de esa escritura busque, como lo adelantaba Skármeta en su conferencia, un lenguaje acorde a lo vivido en aquellos años bajo la influencia de los medios de comunicación o la música.

En *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana* (2018), Jorge Fornet menciona la conferencia que en 1979 lee Skármeta, el artículo de Martín Caparrós “Nuestros avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, publicado en 1989, y la columna “Casus Belli” del escritor chileno Jaime Collyer, publicada en 1992, como antecedentes a McOndo y el Crack, por lo que es evidente la búsqueda de espacio en el campo literario y el cambio en las preocupaciones estéticas y temáticas con respecto a sus antecesores. Este aspecto también había sido tomado en cuenta por Margo Glantz al escribir sobre la Alta y Baja literatura les es legítimo cuando inician su trayecto en el campo literario.

La antología McOndo se publica en marzo de 1996, el manifiesto del Crack se presenta en agosto de ese mismo año, lo que evidencia una constante idea de cambio que se iba gestando desde finales de los años 70 y que tuvo en los jóvenes escritores de los 90 una muestra de esa inquietud por apropiarse del campo literario, ya fuese por cambios en la intención de sus obras, de la política o ideológica hasta la mercadológica y mediática o por la necesidad en la renovación de temáticas e intereses. Volpi alude a su labor en este aspecto cuando escribe “Pertenezco a una generación cuyo mayor mérito consistió en tratar de normalizar a *América latina*. Aunque otros lo pensaron antes, *McOndo* y el Crack pusieron sobre la mesa la quiebra del realismo mágico” (2018, pág. 45).

La asimilación de una tradición y su distanciamiento de ella forman parte de una continuidad en la ruptura, los escritores del Crack, por medio de su manifiesto, delínean sus antecedentes y a las obras y autores que pretenden tomar como modelo. Las tomas de posición van de la mano con las acciones, de ahí que sea necesario acudir al manifiesto para identificar los elementos en los que buscan integrarse en el campo por medio de una estrategia que va de la continuidad a la ruptura.

Las novelas que el grupo del Crack publica en conjunto son acompañadas con un manifiesto<sup>14</sup> que está dividido en cinco apartados:

- I. “La feria del crack (una guía)”, de Pedro Ángel Palou.
- II. “Genealogía del Crack”, de Eloy Urroz.

---

<sup>14</sup> Tomo como referencia la edición de Tomás Regalado López en: *Manifiesto Crack y postmanifiesto del Crack, 1996-2016*.

- III. “Septenario de Bolsillo”, de Ignacio Padilla.
- IV. “Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack”, de Ricardo Chávez Castañeda.
- V. “¿Dónde quedó el fin del mundo?”, de Jorge Volpi.

Pedro Ángel Palou adopta las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Ítalo Calvino e integra en cada una de ellas una característica. Calvino encuentra en textos como *El Decamerón* o *El Quijote* esta seña de ligereza y aparente sencillez. Palou enfatiza este apartado llamándolo “El palacio de la risa”, por lo que alude al humor como un recurso que permite mostrar un aspecto específico que de ser tratado de forma distinta quizá perdería esa eficacia de velar algún tema, problema o suceso al que se busca criticar.

El apartado que Palou escribe sobre la rapidez y relaciona con una montaña rusa, se dedica a mostrar el espejismo de los tiempos modernos, donde las personas creen tener el acceso a todo en cualquier momento y sin dilación, pero la realidad es que todo lo que nos llega por parte de los medios es información sesgada o que pasa por el filtro de las perspectivas u opiniones de los otros. En realidad, no nos enteramos de los acontecimientos porque el tiempo apremia, la gente vive inmersa en una serie de notas efímeras que le impiden concentrarse o conocer algún suceso específico y tener el tiempo para comprenderlo. Como muestra, los problemas gubernamentales previos a la crisis inmobiliaria de 2008.

Respecto a la multiplicidad, Palou utiliza la casa de los espejos como una forma de incentivar a que las narraciones sean un mundo en el que el lector se pueda encontrar dentro de él. La propuesta radica en crear novelas si no totalizadoras, sí capaces de utilizar diversos métodos para que quien las lea vaya más allá de la superficie mostrada. *Memorial del engaño* rastrea desde finales de la Segunda Guerra mundial la punja por definir el siguiente paso para la mejora de la economía del orbe, sus triunfos y traspiés. Muestra a los orquestadores de la definición de los procesos que se tendrán que seguir en las décadas posteriores, el poder se erige en detrimento del conglomerado que deambula en el desconocimiento de lo que se gesta.

La exactitud de Calvino en la que se concentran las otras propuestas en búsqueda del equilibrio es señalado por Palou como Tiro al blanco, esta cualidad radica en saber utilizar los preceptos anteriores y hacerlos eficaces en la creación del texto narrativo, el cual tiene que aumentar la curiosidad del lector para ir más allá de las palabras que enuncian sus personajes. En este aspecto, varias de las novelas de Volpi incitan a quien es el receptor a indagar en otros libros que en ocasiones el autor menciona al final del

libro, invita a tratar de comprender el problema detrás de las pocas personas que decidieron/deciden el futuro del mundo y a encontrar una solución a los problemas de las propuestas capitalistas imperantes.

A partir de “La consistencia”, charla que ya no culminó Calvino a causa de su muerte, Palou sintetiza el proyecto del Crack en un tetrálogo en el que alude a la multiplicidad de voces, la creación de mundos autónomos, la duda y la subversión, las cuales serán tomadas en cuenta por los escritores del Crack que, como en el caso de Volpi, no sólo será en *El temperamento melancólico*, que presenta junto al manifiesto, sino en libros posteriores. La guía propuesta por Palou es, como apunta Alvarado Ruiz (2016, pág. 84), un tetrálogo sobre el arte de novelar que en los otros apartados del manifiesto será desarrollado por los otros firmantes.

En “II. Genealogía del Crack”, Eloy Urroz traza la guía para ubicar a los referentes primigenios del grupo. Hace referencia al crítico norteamericano John S. Brushwood quien en *México en su novela* (1973) propone el término de “novela profunda”, cuya tradición se inicia en 1947 con *Al filo del agua* de Agustín Yañez y continúa con *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

A partir de aquí, los escritores del Crack piensan en una novela que exija al lector, que no tenga concesiones. Después, junto con los libros de Yañez y Rulfo, Urroz dice que guardan reverencia a las siguientes obras: *Los días terrenales* (1949), de José Revueltas; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), de Salvador Elizondo; *José Trigo* (1966), de Fernando del Paso; *La obediencia nocturna* (1969), de Juan Vicente Melo, entre otras que no menciona. Esto evidencia los referentes y el conocimiento que los jóvenes tienen sobre la literatura mexicana. Urroz reniega, según su opinión, después de estas novelas no hay otras que valgan la pena dentro del panorama nacional de la época porque, según su postura, no hay riesgos ni deseos de renovación estética, no hay ningún modelo que incentive a usurparle el trono.

También se enuncia la debacle editorial de los años previos a la presentación del manifiesto y algunos textos de la tradición latinoamericana que son *retadores* como *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar o *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. A partir de esa breve recapitulación de obras, dice que ellos siguen “esa genealogía que desde los Contemporáneos (o quizás poco antes) ha forjado en la cultura nacional cuando ha querido correr verdaderos riesgos formales y estéticos. No hay, pues, ruptura, sino continuidad” (2018, págs. 35-36). El

Crack pretende regresar a esas novelas que suponen un reto para el escritor y el lector, con el que estarán en diálogo; a su vez, busca desbrozar los libros de los que es deudor porque el modelo se torna en un aliciente para la lucha.

En “III. Septenario de bolsillo”, Ignacio Padilla alude a Pessoa para ejemplificar la fatiga con la que los escritores del Crack se enfrentan en el entorno literario de la época. Aduce el hartazgo del discurso patrioter, al parecer, un tema propicio para desacreditar a diversos escritores que buscaban una apertura universal, como el caso de Paz y Fuentes, entre otros. También hace énfasis en la utilización de la comedia, la risa y la caricaturización como medio para enfrentarse a ese entorno hostil en el que no encuentra una contienda relevante.

A partir del término bajtiano del cronotopo cero de no lugar, no tiempo y todos los lugares y todos los tiempos, muestra una de las características que a la postre seguirá presente en algunas obras del Crack, aunque no en todas. Aboga por una ruptura con continuidad y nuevamente hace un elogio de los grandes escritores de su tradición. No reniega de estos, sino que propone enfrentarlos, de ahí que sea menester rebuscar la novedad en el pasado de los grandes monstruos o, como lo plantea Calvino, regresar a los clásicos para por medio de este diálogo/pugna retornar a las novelas totalizadoras.

Ricardo Chávez Castañeda, en “IV. Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del crack”, justifica el riesgo de ensayar con las obras y hace énfasis en que las obras darán cuenta si es que lo postulado en el manifiesto en realidad se lleva a la práctica, aspecto que aún ha sido poco estudiado. También habla sobre las limitaciones de esta ambición y queda en el lector saber si hay congruencia o no.

Por último, Volpi dialoga con las novelas que se presentan con el manifiesto y va tejiendo la red entre las relaciones esquemáticas y temáticas, a su vez, retoma aspectos desarrollados por los otros integrantes del Crack, muestra que el género de la novela tiene que resurgir por medio de géneros híbridos (novela-ensayo), idea que seguirá desarrollando en varios ensayos posteriores, como *Mentiras contagiosas* (2008), *El insomnio de Bolívar* (2009) o *Leer la mente* (2011). El manifiesto funge como una proclama en la que están presentes las propuestas del grupo, también sus limitaciones. A partir de esta idea grupal buscarán nuevamente ingresar en el panorama literario mexicano y latinoamericano, su diálogo está con sus clásicos y sus pares. No son los únicos que comparten la inquietud de buscar un espacio.

No se hace nada nuevo, como lo explica Chávez Castañeda, pretenden retomar una estética olvidada de la literatura mexicana, así como acudir a diversos referentes

como el Ateneo.<sup>15</sup> Alfonso García Morales, en “El ateneo de México. Crónica e interpretación de un proyecto intelectual” (2019), muestra cómo los jóvenes conformaron un grupo y buscaron posicionarse en el entorno de la época, así como su labor para relacionarse con otros escritores del continente y también estar a la par con la modernidad y universalidad que después retomaría la generación de Contemporáneos. Sobre este grupo, y siguiendo los preceptos de Bourdieu, Pedro Ángel Palou escribe que Contemporáneos “fue fruto del avance en la institucionalización que se necesita para construir un grupo literario verdadero como instrumento de consolidación y concentración de capital simbólico” (2019, pág. 280). Nuevamente, como sus antecesores, los recién llegados entran en pugna, ellos proponen una idea diversa a la establecida, tomando como guía algunos de los preceptos de Ítalo Calvino.

Respecto a este proceso social y literario de inicios del siglo XX, Guillermo Sheridan (1999) coloca como antecedente lo que José Vasconcelos denominó “La genuina nacionalidad”. En palabras de Sheridan, “la Revolución hecha gobierno no tardará en perfilar su propia idea de nacionalidad, de la que se considera a la vez culminación, expresión y garantía” (pág. 27); esto se cristalizó en el Congreso de Escritores y Artistas de 1923, espacio en el que Vasconcelos externó la postura oficial respecto a las artes y su servicio a la nación, dejando de lado las propuestas cosmopolitas.

Esta polémica continuó en las páginas de *El Universal Ilustrado* con artículos como el de Julio Jiménez Rueda, titulado “El afeminamiento de la literatura mexicana”, en el que “se quejaba de que el intelectual mexicano ya no era el hombre ‘gallardo, altivo, tosco’ de antes, [...] sino el *mariquita* dispuesto más a tomar el lápiz de labios frente a su tocador que la pluma ante el escritorio” (1999, pág. 36). Los enfrentamientos, personales y literarios, continúan cuando “Salvador Novo y José Gorostiza [...] descalifica las ‘ofensivas palabras’ de Jiménez Rueda en dos líneas: ‘El *afeminamiento*’ no pone en duda la hombría, pues, ni el *reblandecimiento* atañe al cerebro, sino por incidente” (Díaz Arciniega, 1989, pág. 59). Todos estos acontecimientos también ejemplifican en relieve una pugna generacional.

Lo que algunos escritores denominaron “afeminamiento” es un reflejo de la época posterior a la revolución, en la que se buscaba usar las temáticas nacionalistas en las obras artísticas y todo lo que no estuviera alineado a este designio era tomado como falta de hombría, lo cual también refleja un machismo que en aún sigue presente en ciertos

---

<sup>15</sup> Algunos de sus integrantes son: Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán o Julio Torri.



sectores, prueba de ello son los comentarios de Felipe Garrido en la entrega del Premio Xavier Villaurrutia a Cristina Rivera Garza, pidiéndole más protagonismo para el asesino de Liliana.

Según los integrantes del Crack, otra generación que funge como influencia para ellos es la de Medio Siglo, esto se explica porque en la década de los 50 “muchos jóvenes artistas sentían fatigada la estrecha senda nacionalista y encontraban el ambiente irrespirable” (2019, pág. 182). Este nuevo paradigma literario muestra un quiebre en el que a partir de las pulsiones de la época se hace evidente la búsqueda de nuevos panoramas fuera de lo establecido por los lineamientos oficiales. Otro ejemplo de ello, en el panorama artístico pictórico, es el artículo “La cortina de nopal”, de José Luis Cuevas. Como bien lo sintetiza Armando Pereira:

no sería excesivo decir que con este grupo de jóvenes escritores la literatura mexicana se desprende de una manera definitiva de los lastres del pasado, para iniciar un diálogo realmente fructífero y enriquecedor con la literatura y el arte de otras culturas y otras latitudes, para alcanzar de esta forma una dimensión universal que, con contadas aunque significativas excepciones (Reyes, Paz, Arreola, Rulfo y Fuentes, entre otros), nunca había alcanzado antes. (2019, pág. 190)

Estos son algunos de los referentes del Crack, quienes buscaron un espacio en el campo literario. Sirva este panorama para esbozar el entorno en el que Jorge Volpi ha sabido abrirse camino hasta llegar a detentar un capital simbólico gracias a su obra, pero también a las relaciones con el medio, que no son ajenas a las pugnas en la búsqueda de una legitimización. La provocación está hecha, pero después del recibimiento crítico los integrantes del grupo, excepto Palou, salen del país para estudiar posgrados. En 1997 Urroz y Volpi publican un par de libros que se complementan, *Herir tu fiera carne* y *Sanar tu piel amarga*. Bajo el sello de Nueva Imagen se editan *El día del hurón*, de Ricardo Chávez Castañeda, y *Bolero*, de Pedro Ángel Palou.

En palabras de Chávez Castañeda: “las nuevas novelas del *Crack* parecían sin embargo inclinarse hacia el bando contendiente [...] Novelas simples, breves, sin mayores pretensiones lingüísticas ni formales, livianas, borrarían cualquier rasgo de identidad que hubiera podido intuirse o rastrearse o inventarse en un inicio para darle rostro al grupo” (2004, pág. 146). Entonces, en el silencio que prevaleció en esos años respecto al grupo, siguió el trabajo en la escritura.

### **1.3. De los rostros del impostor. Jorge Volpi en la literatura mexicana**

La propuesta de campo literario, con sus luchas, tomas de posición y el conflicto permanente, sirve de base a Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana en *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio* (2000). En este ensayo bosquejan un mapa del campo literario mexicano. Con un tono que va de lo irónico a lo académico y cuantitativo, desarrollan ideas sobre los caminos que deben seguir quienes pretenden ingresar en el Continente Narrativo Mexicano.

Santajuliana y Chávez Castañeda proponen un ideograma del Continente Narrativo Mexicano que contiene los siguientes elementos: mar exterior, Archipiélago de las Salidas Falsas, El muro de los nadie, Las atalayas, El laberinto de los espejismos, El laberinto de las “consolidaciones”, El mar interior, El Núcleo del Continente Narrativo Mexicano, el muro interior, el patio interior, los saltimbanquis, la pinacoteca del reino y la mesa oval (Ver Anexo A). Jocosos e ilustrativo a la vez, muestra el mundo literario mexicano como una *mafia* en la que quienes están al centro van eligiendo los derroteros de quienes consideran aptos o dignos de pertenecer a los diversos espacios.

En el apartado “Manual de Supervivencia” se inicia con la disyuntiva sobre lo que se considera literatura pura e impura, de ahí se analiza el papel que cumplen el mercado y los públicos de cada uno de los productos publicados, lo cual, en ciertas ocasiones, condiciona la producción debido a los pocos lectores. Se ahonda en temáticas y características del prototipo de escritor según su categoría. Considero que en la actualidad esta separación entre lo puro e impuro ha sido rebasado por el contexto que vivimos. Los escritores han sabido utilizar los medios que tienen a su disposición para realizar obras que sean consideradas por los especialistas y el gran público.

Respecto a esta propuesta, pese a que se mantiene en gran medida este mismo devenir, la aparición de las redes sociales como medio de comunicación para crear nuevas relaciones alrededor del mundo y también gracias a otros espacios en la red, junto con un crecimiento en la creación de editoriales independientes, muchos escritores han tenido acceso a públicos que antes, sin la mediación de las distribuidoras, sería complicado que pudieran estar en contacto con las obras.

Después de presentar su perspectiva del campo literario mexicano realizan un muestreo en el que por medio de las obras inician el análisis que metafóricamente llaman La “Vuelta México” que colocan cronológicamente de 1985 al año 2000. De este lapso destacan lo que denominan el “Fenómeno Volpi” del que escriben:

En Jorge Volpi convergieron la singularidad de su novela *En busca de Klingsor* con la obtención del prestigiado premio “Biblioteca Breve” de Seix Barral, con la globalización cultural e informativa, con las disputas entre magnates de la intermediación literaria (los agentes) y con la premura de Carlos Fuentes por hacerse de un heredero. Todo esto se tradujo en una locura de ediciones, traducciones, contratos, presencia internacional y dinero. (2000, pág. 127)

Si bien es cierto que después de la publicación grupal del manifiesto cada integrante del Crack sale del país para estudiar posgrados, excepto Palou, quien permanece en Puebla, y aparentemente el grupo desaparece del mapa literario mexicano, con el Biblioteca Breve en 1999 para *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi y el Premio Primavera de Novela en el 2000 para *Amphitryon* de Ignacio Padilla, el Crack vuelve a estar en el debate de la crítica.

Respecto al fenómeno editorial, se puede equiparar con la lo que en tiempos recientes sucede con la española Irene Vallejo y su ensayo *El infinito en un junco* (2019), quien dividió a la crítica, unos destacan que rescate la historia del libro con una prosa amena y digerible y otros creen que sólo es un *collage* heterogéneo de diversas fuentes secundarias. Es cierto que, a partir de la popularidad de un autor, el mercado tiende a explotar la figura, esto provoca la reeditar textos anteriores, a veces de menor calidad, o la firma de contratos por libros escritos con premura.

Con el éxito de Volpi y Padilla en el cambio de siglo, con el par de novelas premiadas se inicia el equívoco, sobre todo en la prensa, de que los escritores del Crack no escriben sobre México, lo que demuestra un desconocimiento de las obras previas y de la tradición y el entorno literario del que proceden, como lo explica Regalado López, “en el ámbito de la narrativa mexicana de finales de siglo, la descontextualización geográfica no constituía un fenómeno exclusivo del ‘Crack’.” (2009, págs. 77-78). Además, Regalado López ubica cuatro puntos que han sido abordados por la crítica al momento de referirse al grupo:

La intención mercadotécnica de la propuesta [...], la idea del Crack como salvador de las letras hispanoamericanas [...], la condición cosmopolita del Crack [...], la opinión según la cual Volpi lidera el Crack y el resto del grupo aprovecha su estela con fines editoriales. (2009, págs. 93-97)

De estos, resulta llamativo que la mayoría de las antipatías en México provengan de críticos que fueron cercanos al grupo de Octavio Paz y la revista *Vuelta*, teniendo en

cuenta que Carlos Fuentes fue uno de los escritores que celebró la propuesta del Crack,<sup>16</sup> lo que demuestra una pugna, siguiendo los preceptos de Bourdieu, en la que está en juego el poder dentro del campo literario mexicano.

También, varios de los equívocos sobre el grupo son gracias a la reproducción de información proveniente de la prensa española, la cual generalmente demuestra su desconocimiento del entorno literario latinoamericano, entre los que destacan los errores en los que se considera que el Crack niega al Boom, la desvinculación total de los espacios latinoamericanos al momento de escribir, y su desacuerdo con las anteriores precedentes de las letras mexicanas (2009, pág. 100).

Al considerar que muchos de estos debates acaecieron a inicios del siglo, parece anacrónico que en los últimos años aún se siga haciendo énfasis en estos elementos para demeritar las obras, como apunta Regalado López:

Criticar al “Crack” por su viabilidad mercadotécnica supone aislarlo del montante comercial alrededor de la difusión de la literatura a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, mal necesario del que también participan actualmente los autores consagrados del “Boom” y que resulta imposible de separar de los mecanismos de distribución de los libros. (2009, págs. 113-114)

A partir de la obtención del Biblioteca Breve, Jorge Volpi, los demás integrantes del Crack y otros escritores de su generación fueron abriéndose las puertas en el mercado internacional con la publicación de sus obras en Europa o las traducciones de sus libros a otros idiomas, lo que actualizó el panorama de las letras latinoamericanas. Esta consideración no hace sino dejar de lado las diversas problemáticas estructurales del entorno editorial en América Latina, ya sea por la compra por parte de transnacionales del libro o las dificultades de distribución o conexión entre los países, aspecto que ya era preocupación de grupos como McOndo en los noventa o en el I Encuentro de las letras Iberoamericanas, realizado en la Fundación Casa de México en Madrid, durante junio de 2022.

La globalización y la actual desaparición de las fronteras, al menos en el plano metafórico, son elementos que dan valor a la propuesta del Crack: los sucesos que llevaron a la visualización de su obra y su planteamiento fue una pieza del movimiento natural del entorno cultural y literario de la época de finales del siglo pasado que con el tiempo se ha normalizado. Contrario a lo que propone Adrián Curiel Rivera en “Bizarro

---

<sup>16</sup> Malva Flores, en *En Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes: Crónica de una amistad*, aporta una panorámica de los encuentros y desencuentros entre estos escritores y sus allegados.

Nuevo Mundo: de la subversión literaria al *mercanon*” (2019), cuando dice que “el club subversivo del *crack* se ha domesticado” (pág. 135), más que eso considero que estos movimientos son parte del ciclo constante que se tiene que realizar cuando se pretende pertenecer a un campo, no es el mismo capital simbólico que tenían los jóvenes del Crack a inicios de la década de los 90 al que poseen en la actualidad. En el mismo artículo, Curiel Rivera dice que el proyecto literario que se gesta desde finales de los años 80 entre los pertenecientes al grupo se manifiesta en la obra de Jorge Volpi, ejemplo de ello serán la organización estructural, la unificación de elementos de humor y el uso de una sintaxis compleja (2019).

A su vez, Antonia Kerrigan cobra relevancia, “el trabajo de la agente literaria, entre otros factores, permitió que el grupo cruzara el Atlántico durante el otoño del 2000” (2009, pág. 83). Invitados a la Feria del Libro de Barcelona se le da un reconocimiento los integrantes e inician a reeditar algunos de sus primeros libros. Según Ignacio Padilla, fue *En busca de Klingsor* el que propició el primer acercamiento, “hasta que vino a sus manos ese manuscrito que todo agente sabe que le está deparando en algún momento de su vida. El autor era desconocido, y la novela espléndida” (2007, pág. 100), se refiere a *En busca de Klingsor*. Por su parte, Palou, en “Pequeño Diccionario del Crack” destaca la complicidad con Kerrigan, tal es la relación que en la actualidad Chávez Castañeda, Urroz, Padilla y Volpi aún aparecen en la lista de autores representados por la agencia.<sup>17</sup>

*En busca de Klingsor* también destacó en la Feria del Libro de Fráncfort por las ofertas recibidas para traducirse a otros idiomas como el inglés, italiano, alemán, etcétera. Esto le permitió dedicarse a la escritura con más tranquilidad. También, para comprender su obra, las temáticas que le interesan y el entramado de relaciones que son parte relevante en la adquisición de capital simbólico dentro del campo literario mexicano hay que indagar en los cargos laborales que ha desempeñado. A grandes rasgos, se destaca su labor en el gobierno. En 1990 inicia a trabajar como:

asesor del Coordinador General Jurídico del Distrito Federal [...] En 1991 le ofrecen la jefatura de Departamento de la Dirección General de Relaciones Institucionales del Distrito Federal [...] En 1992 es nombrado Secretario de Acuerdos del Procurador General de Justicia del Distrito Federal, y, posteriormente, es nombrado Asesor del Procurador General de la República. (2000, págs. 54-59)

---

<sup>17</sup> Ver: <http://www.antoniakerrigan.com/es/autores.html>

Su labor en la Procuraduría se evidencia en *La paz de los sepulcros*. En esos años inicia a escribir sus primeras reseñas literarias en el periódico semanal *Punto*, ejercicio que no desconocía porque desde 1993 colaboraba en *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!* Otro de los sucesos que evidencian la prematura adquisición de capital simbólico y económico de Volpi se puede ejemplificar con la obra que escribió después de obtener el Premio Biblioteca Breve.

Escribe *El juego del apocalipsis. Un viaje a Patmos* gracias a que “a finales de 1999, la editorial española Plaza y Janés le ofrece y le respalda económicamente para escribir una novela de viajes sobre alguna isla de su elección [...] y reside allí durante un mes” (2003, pág. 75). En el 2001 ingresa al servicio exterior mexicano como agregado cultural de México en Francia. Del mismo modo que otros escritores mexicanos como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Fernando del Paso, Sergio Pitol, etcétera, inicia su labor diplomática en el extranjero “y se legitima así su posición de élite en la intelectualidad del país” (2003, pág. 75).

Además, continúa destacándose, junto con otros escritores de su generación, como una figura relevante de las letras. Por ejemplo, en 2003 participa en el I Encuentro de Escritores Latinoamericanos que se llevó a cabo en Sevilla, España.<sup>18</sup> Prueba también de la relevancia que obtiene el Crack en esos años es su presencia en las ferias del libro, como la de Barcelona en el año 2000, o la de Guadalajara en 2004. Dejando de lado la ambivalente acogida del grupo a finales de los 90, de la cual Chávez Castañeda y Santajuliana sostienen que algunos de los elementos que incentivaron esto es porque: “El *Crack* puso en crisis el concepto de ‘grupo’ que regía hasta entonces: agrupaciones verticales, apadrinadas, con posiciones de decisión y órganos de difusión [...] supuso una primera desobediencia y una primera ruptura con las normalidades en el continente narrativo” (2003, pág. 78).

La publicación en 2004 de *Crack. Instrucciones de uso*, es una propuesta que sigue el tono jocoso de todas las proposiciones del grupo. La obra está dedicada a dos de las figuras fundamentales para el grupo, el editor Sandro Cohen y la agente literaria Antonia Kerrigan, estas dos personas, en su momento, apostaron por ellos; en el prólogo se hace

---

<sup>18</sup> El encuentro se realizó con el auspicio de la editorial Seix Barral y la Fundación José Manuel Lara. Guillermo Cabrera Infante inauguró las sesiones en las que participaron Fernando Iwasaki, Rodrigo Fresán, Ignacio Padilla, Santiago Gamboa, Jorge Franco, Iván Thays, Roberto Bolaño, Edmundo Paz Soldán, Gonzalo Garcés, Jorge Volpi y Cristina Rivera Garza.  
Ver: [https://elpais.com/diario/2003/06/27/andalucia/1056666151\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/06/27/andalucia/1056666151_850215.html)

énfasis en la amistad literaria que une a los integrantes y se sigue con la obra, hasta ese momento inédita, *Variaciones sobre un tema de Faulkner*.

Los textos siguen la estructura del primer manifiesto, escritos individuales, sin aparente conexión, pero en esta ocasión reivindican el capital simbólico obtenido por el grupo, baste como ejemplo el “Código de procedimientos literarios del Crack”, escrito por Jorge Volpi, “Artículo 9º Para ser miembro del *Crack* se requiere: [...] Fracción V: Haber acumulado al menos quince reseñas negativas” (2004, pág. 180). Así, se hace énfasis en mantener elementos irónicos respecto a la recepción del grupo, sin dejar de lado la justificación de la propuesta al ubicarla en la tradición latinoamericana. Otro aspecto importante que proporciona validez al grupo es la “Bibliografía comentada” que realiza Tomás Regalado, pues recoge las obras y reseñas que han recibido en prensa o la academia, lo que evidencia que la propuesta sigue siendo analizada y valorizada en diferentes ámbitos. Desde la presentación del manifiesto de 1996 a la fecha, las cosas han cambiado, el debate y el diálogo siguen.

En 2005, tanto Volpi como Padilla obtienen la Beca Guggenheim. Al año siguiente, con motivo de los 10 años del Crack, en la *Revista de la Universidad de México*, aparecen textos de algunos integrantes del grupo y Alberto Castillo Pérez analiza el manifiesto y sus posteriores consecuencias. Para esas fechas, Volpi ha completado su trilogía del siglo XX, pues en 2006 se publica *No será la tierra (Tiempo de cenizas)*. En 2007 continúa su carrera como funcionario público y dirige el Canal 22, y durante ese sexenio participa en la organización del homenaje a Carlos Fuentes, realizado en los meses de noviembre y diciembre de 2008.

Posteriormente aparece *El jardín devastado* (2008), donde Volpi “emprendió en noviembre de 2007 la aventura de escribir una novela en 100 entregas —microcapítulos— en su blog del Boomeran(g)” (Ethel, 2008). Meses después obtiene el Premio Iberoamericano Debate-Casa de América con *El insomnio de Bolívar* (2009), ensayo en el que reflexiona sobre la existencia de la literatura latinoamericana y su futuro desde una perspectiva irónica y utópica, desdibujando las fronteras entre el ensayo y la ficción literaria.

Con *Mentiras contagiosas* (2008) obtiene el Premio Mazatlán y, al año siguiente, publica *Oscuro bosque oscuro* (2009) y recibe el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso por el conjunto de su obra. Estos años también son muestra de cómo sigue adquiriendo prestigio en diversos ámbitos culturales del país y el extranjero y que el capital simbólico adquirido continúa siendo relevante, ya sea por la presencia editorial y

la continua publicación de obras o por hacerse acreedor a estos reconocimientos que forman parte de la estructura del campo literario.

En diciembre de 2009, es condecorado por el Ministerio de Cultura de Francia como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras. En 2011, tras su salida de Canal 22, la Secretaría de Relaciones exteriores le anuncia su designación como agregado cultural en la embajada de México en Roma, cargo que no desempeñará porque, en sus palabras, “La secretaria [Patricia] Espinoza decidió cancelar mi nombramiento porque, según ella, ‘alguien con opiniones como las de Volpi no puede representar a este gobierno en el exterior’” (Redacción, 2011).

La Secretaría de Relaciones Exteriores dijo que la cancelación del nombramiento se debía a un recorte presupuestal, pero después le propuso retomar el nombramiento al escritor en un comunicado, por lo que Volpi escribió en su cuenta de Twitter:

Me parece increíble y ofensivo para la opinión pública (y para los otros 26 cargos supuestamente anulados por este motivo), que las razones presupuestales aducidas por la Canciller desaparezcan de pronto sólo a causa del escándalo que se ha suscitado. La razón por la cual la Canciller rechazó mi nombramiento es por razones políticas que la propia señora Espinoza tendría que reconocer. La oferta de rectificar la cancelación del cargo, falsamente atribuida a razones presupuestales, no hace sino confirmar mi posición. (Reyes, 2011)

En 2012 se le entrega el Premio Iberoamericano de Narrativa Planeta-Casamérica por *La tejedora de sombras* y, al año siguiente, inicia su gestión como director de Festival Internacional Cervantino. En diciembre de 2016 es designado coordinador de Difusión Cultural en la Universidad Nacional Autónoma de México y, en febrero de 2022, es nombrado director del Centro de Estudios Mexicanos UNAM-España. Este breve recorrido por algunos de sus cargos son una muestra de sus relaciones laborales y personales, las cuales han facilitado su desenvolvimiento en el ámbito cultural de México e Iberoamérica.

En diciembre de 2013, mientras Jorge Volpi funge como director del Festival Internacional Cervantino, se edita *Memorial del engaño*, obra que se caracteriza por replicar algunos rasgos desarrollados en sus textos previos: la esquematización general del libro a partir de piezas musicales, la hibridez como característica que aporta elementos como imágenes, comentarios e indagaciones ensayísticas dentro de la narración como una forma de aprendizaje o conocimiento del tema que se aborda, lo que es producto de una documentación previa.



## Capítulo 2. Sombra de papel. Bourdieu, Genette y Alberca

Vidas dobles, vidas duplicadas.  
Quizás por eso nos seducen tanto los espías,  
soñamos con ser otros...

J. Volpi, *Memorial del engaño*

En este capítulo se aborda el aparato crítico que se usa en esta investigación, el cual se construyó a partir de las propuestas teóricas de Pierre Bourdieu, Gerard Genette y Manuel Alberca. Se hizo una selección en la que se utilizan los conceptos que se consideran relevantes para el estudio del Crack como grupo literario, así como para el acercamiento a *Memorial del engaño*, de J. Volpi. La terminología de Bourdieu para el análisis es: campo literario y capital simbólico, la cual ayudará a indagar en la función y trascendencia que tuvieron los planteamientos de los escritores del Crack a finales del siglo XX.

De Genette se tomarán los aspectos de transtextualidad: intertextos, paratextos, metatextos, hipertextos y architextos, estos mostrarán el constante diálogo que los escritores del Crack tienen con una literatura cosmopolita, sin dejar de lado la tradición mexicana, específicamente se indaga en el papel de la transtextualidad en la novela *Memorial del engaño* y su relación con otras obras artísticas. Se cierra el apartado con las ideas de Manuel Alberca respecto a las novelas del yo, los límites entre los distintos motes genéricos de estas a partir de las fronteras difusas y las variadas posibilidades de la creación artística, su propuesta intenta explicar la complicada relación entre el autor y su vida, entre su obra y el mundo. El objetivo de aplicarla en *Memorial del engaño* es entrever la relación de Volpi con el mundo, su vida y obra. Con el acercamiento desde las diversas ópticas teóricas se podrá unificar la función tanto del grupo literario, el escritor como parte de un sistema y su creación literaria como una muestra de sus obsesiones temáticas y estilísticas.

### 2.1. Construir sociedad. Pierre Bourdieu

Como partícipes en una sociedad, buscamos crear vínculos para superar determinados problemas que surjan en la construcción de un proyecto individual o conjunto. Para ello, en muchas ocasiones tenemos que definir y delinear las barreras respecto a los otros, organizarnos con nuestros pares y, según las afinidades, elegir una ruta específica. Tener un espacio para nosotros y nuestros allegados, hacernos un lugar en determinado sitio a

partir de nuestras acciones es algo innato, de ahí que haya conflictos y pugnas porque todos queremos obtener un sitio específico dentro del ámbito social. Lo mismo sucede en los espacios literarios, donde los pulsos están a la orden del día. Bourdieu, en *Las reglas del arte* (1997), define el campo literario como:

un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan, [...] al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Y las tomas de posiciones (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y deben tratar como un «sistema» de oposiciones para la necesidad del análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este «sistema» es la propia lucha. (págs. 344-345)

Además, quienes sean aspirantes para pertenecer a la estructura social del campo tienen que buscar o hacerse un lugar por medio de diversas estrategias. El campo literario mexicano de finales del siglo XX, por ejemplo, era regido predominantemente por los grupos y las figuras de Carlos Fuentes y Octavio Paz; las características, movimientos y estrategias del entorno, según lo expuesto por Chávez Castañeda y Santajuliana en *La generación de los enterradores* (2000), se pueden describir por medio de un ideograma (Ver Anexo A), los aspirantes a escritor tienden a seguir varias rutas en la búsqueda de hacerse un lugar en los espacios más cercanos a lo que denominan como mesa oval.

El grupo del Crack es una respuesta evidente a los acontecimientos de la época y puede verse como una prolongación de la pugna Paz-Fuentes, teniendo en cuenta la victoria parcial del bando Fuentes, quien apoyó a Volpi como su posible sucesor, en contra de la hegemonía de Paz y el grupo Vuelta. El Crack, al inicio estaba integrado por escritores noveles que habían publicado algunas obras en editoriales pequeñas, y en aras de buscarse un espacio dentro del campo literario mexicano tuvieron que buscar estrategias para hacerse notar y poder ingresar al medio. *Tres bosquejos del mal* (1994), como la idea de unificar relatos desde su temática y publicarlos en conjunto en un volumen, este fue uno de los proyectos pioneros.

Como escritores nuevos dentro del sistema, tenía que hacerse notar para ser considerados. Bourdieu especifica que:

la iniciativa del cambio pertenece casi por definición a los recién llegados, es decir a los más jóvenes, que también son los que más carecen de capital específico, y que, en un universo donde existir es diferir, es decir ocupar una posición distinta y

distintiva, sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto en cuanto consiguen afirmar su identidad, es decir su diferencia, que se la conozca y se la reconozca («hacerse un nombre»), imponiendo unos modos de pensamiento y de expresión nuevos, rupturistas con los modos de pensamiento vigentes, por lo tanto condenados a desconcertar. (1997, pág. 355)

A falta de capital simbólico por ser nuevos, los jóvenes del Crack expresan su descontento con el rumbo que ha tomado la literatura latinoamericana de esos años, como se menciona en páginas precedentes, no son los primeros ni los únicos, lo que demuestra un movimiento natural del campo, así como inquietudes similares, hay consenso entre los jóvenes sobre la necesidad de un cambio o simplemente la búsqueda de inmiscuirse en el circuito literario. Desde la perspectiva de los integrantes del Crack, la literatura latinoamericana que destaca en el mercado internacional se enfoca en repetir las fórmulas del realismo mágico y los lugares comunes del exotismo del continente.

Así como fueron conscientes de que la tradición de la literatura mexicana enfocada en los elementos rurales, sobre todo en las propuestas de Yáñez, Arreola y Rulfo, no formaba parte de la realidad de muchos de los escritores noveles que seguían reproduciéndola, Volpi, Urroz, Padilla y Estivill, al vivir en el entorno urbano de la Ciudad de México fueron conscientes de ello, esa no era su cotidianidad y, en *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, ridiculizan ese rumbo y ya se vislumbraban sus ideas sobre el quehacer literario. La propuesta del Crack alude a realidades transtextuales, referentes cosmopolitas y se aleja del ruralismo. Esta oposición en la actualidad sigue cambiando, lo que evidencia los constantes movimientos respecto al campo y los intereses de los escritores.

Bourdieu señala que “el campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismos, etc.) entre posiciones” (1997, pág. 342). Entonces, en su afán por hacerse de un espacio, el grupo del Crack toma una posición frente a la realidad del entorno y urde una propuesta que, por medio de sus novelas y el manifiesto, propicia un debate del que al inicio no salen victoriosos, pero al menos se hacen notar en el entorno literario, era necesario hacer alguna afrenta a lo establecido para pretender reorganizar el campo, aunque la acogida no fue la deseable. A partir de esta recepción, se debe tomar consideración de lo que Bourdieu señala:

Las llamadas al orden, y las sanciones, entre las cuales la más terrible es el descrédito [...] son el producto automático de la competencia que enfrenta particularmente a los autores consagrados [...] con los recién llegados, menos

sometidos, por posición, a las tentaciones externas, y propensos a cuestionar las autoridades establecidas en nombre de los valores (de desprendimiento, de pureza, etc.) que éstas propugnan, o que han propugnado para imponerse. (1997, pág. 109)

El descrédito que menciona Bourdieu muestra esa pelea entre generaciones o con los defensores de lo establecido, quienes desde sus pináculos no consideran necesario un cambio. La sublevación del Crack, al pretender hacerse un lugar y ser tomados en cuenta, produjo efectos: a partir de ahí, ellos existieron en el campo, estaban ahí, querían relacionarse con sus pares y, por qué no, con el mercado y los campos de poder. La apuesta, al inicio, pareciera que no surte efecto y para tener derecho de ingresar al campo tendrán que enfrentar a los que detentan el poder, quienes propugnan:

«que nadie entre aquí» si no cuenta con un punto de vista que concuerde y coincida con el punto de vista fundador del campo [...] uno de los envites centrales de las rivalidades literarias (etc.) es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.). (1997, pág. 331)

El papel del escritor es relevante porque al momento de crear un mensaje, ya sea por medio del ocultamiento, el uso de máscaras u otro recurso, en algunas ocasiones a propósito, otras sin ser consciente de ello, incita al lector a indagar más allá de la obra y a inmiscuirse en el entorno creado. La transtextualidad en Volpi confronta al lector con el texto, sus intertextos e hipertextos, remiten a los acontecimientos históricos del mundo real pero también al cultural, literario, musical y artístico. De esta forma, es posible propiciar el diálogo y el debate sobre la creación artística en cuestión. Esto puede ejemplificarse con *A pesar del oscuro silencio* (1992), la primera novela publicada por Volpi, cuando se sirve de un episodio de la vida del poeta Jorge Cuesta para desarrollar la trama.

El génesis de la novela es el ensayo “El magisterio de Jorge Cuesta”. Valiéndose del homónimo que comparte con Cuesta, recrea fragmentos de la vida del poeta y duplica el nombre de Jorge, llevándolo más allá de los ecos que resuenan desde el libro y se disparan hacia él mismo” (2005, pág. 62). En ese vaivén, al entrelazar sucesos reales con ficticios y al pretender mimetizarse, se desdobra en la búsqueda que se da por medio de una impostura literaria, la apariencia de verosimilitud es parte esencial de los juegos que utiliza Volpi en su obra.

Eloy Urroz aporta otros ejemplos que sirven como ejercicio literario al joven Volpi, menciona algunos textos inéditos, una primera versión una obra de teatro titulada *El*

*Liberante. Juicio de un hombre y de un pueblo* y un bosquejo de novela titulada *La carcajada de Satán*, el cual acompaña a otro texto titulado “*El eterno suplicio de Demetrio Santos* que no es otro sino el primer borrador (nuevamente un bosquejo) de su novela inédita sobre Emiliano Zapata” (2000, pág. 46).

Conocer estos proyectos iniciales posibilita un acercamiento hacia el registro de su obsesión por la impostura, al momento de proponer una estética en la que el engaño será una característica en obras posteriores. A la par de estos ejercicios, el discurso propuesto por Volpi en sus primeros libros publicados va desde las implicaciones del poder y el mal en el ser humano con *En busca de Klingsor*, hasta la reflexión por medio de escritos que se hibridan entre sucesos ficticios y tomas de posición por medio de ensayos, como en *Mentiras contagiosas* o *Examen de mi padre*.

De igual manera, realiza un recorrido histórico por diversas épocas, sobre todo, el siglo XX e inicios del XXI, en *El fin de la locura* o *No será la tierra (Tiempo de cenizas)*, y crea personajes que dialogan con las ciencias puras o exactas, con las sociales, como Henry Murray y Christina Morgan, en *La tejedora de sombras*, o Luis Roth y Lucía Spinosi en *Tiempos de guerra*. El embuste ficcional y la falsa o aparente apropiación, como lo señala Urroz, es algo que Volpi también realiza en algunos de sus primeros textos inéditos:

En *El eterno suplicio de Demetrio Santos* ya apunta hacia Borges [con] la siguiente nota:

Segunda edición española.

Título original: *The Eternal Torment of Demetrio Santos*.

Traducción: Magdalena Sánchez, 1984; 1986.

University of California in Sacramento, 1980.

Dr. William Morales, 1980.

En este ejercicio, que seguirá retomando en su obra publicada, juega con las traducciones realizadas por personajes ficticios, elemento que sigue la tradición cervantina del embuste y las falsas atribuciones de obra, como sucede en el *Quijote* con Cide Hamete Benengeli, aspecto que también retoma Kundera en *El arte de la novela* (2022) cuando reflexiona sobre la revitalización de este género. Respecto a los manuscritos de Volpi, Urroz ejemplifica:

En la siguiente hoja leemos una apócrifa nota “Acerca del autor”, quien no es otro que Edward Velleti (a veces trasunto de Volpi), el desaparecido aventurero y autor de las *Memorias* que ahora tenemos en las manos. El Dr: Williams Morales, pues,

escribirá el Prólogo, el cual consta de las siguientes partes: “Génesis y antecedentes”, “La publicación” y Estructura de la obra”, fechados en Sacramento, 1980, y listos para su publicación. Por si todo esto no fuera poco –y justo antes de iniciar la novela que no es, recordemos, sino las memorias de Edward Vellei en tierras mexicanas–, hallamos una “Nota a la segunda edición española” hecha por la traductora, Magdalena Sánchez y fechada en México, 1986. (2000, pág. 47)

*Sonata para flauta, oboe, cello y arpa Op. 1* (1992) se presenta estructuralmente como una pieza musical compuesta por el *Signore* Jorge Volpi, fechada en el año 2003. De este modo, la disyuntiva entre el escritor de carne y hueso y el escritor inserto en la obra puede aportar elementos del contexto en el que se encuentran estas dos realidades, la autoficción cobra relevancia en sus escritos. Siguiendo una línea temporal, al indagar en las afinidades musicales de Volpi, es posible reconocer el papel que cumple la música en los cuentos de *Sonata*, ir en la búsqueda de sus lecturas sobre literatura mexicana, rastrear su interés por Jorge Cuesta, integrante del grupo Contemporáneos a través de un acercamiento a *A pesar del oscuro silencio*, o indagar en su gusto por el cine francés y los referentes que aparecen en *El temperamento melancólico*.

Todo esto remite al análisis de los aspectos de la textualidad propuestos por Genette, que llevan hacia los textos y obras musicales donde Volpi, autor y personaje, se apoya para recrearse; también hacia la autoficción propuesta por Alberca. La apropiación también funge como una guía que aporta datos sobre quien escribe. Cada indicio, como la escritura apócrifa o los referentes, aparentemente falsos, que da la obra son parte de las inquietudes y el estilo del autor. Con estas estratagemas dentro del discurso literario se puede indagar en sus referentes.

Es así como se tiene que buscar coherencia al momento de realizar propuestas en las que quien aparentemente escribe es un ser que busca alejarse del firmante del escrito, ya sea por medio de falsas atribuciones u otros elementos. Todo esto lleva a la producción de un juego en el que la obra también se inserta porque es parte de ello. Con el uso de diversas estrategias, el escritor pretende perpetuar el engaño que surge a través de la ficción.

El nombre del autor y su discurso están relacionados, uno se da gracias al otro, este vínculo complementario es posible por la desaparición de quien escribe al momento de escribir. ¿Quién es J. Volpi?, ¿un genio financiero y mecenas de la ópera que fue acusado de fraude por 15 mil millones de dólares?, ¿el doble de Jorge Volpi, escritor

mexicano perteneciente al grupo del Crack? No hay una respuesta unívoca y esta problematización es uno de los aspectos nodales de *Memorial del engaño*.

## **2.2. Cimentar significados. Gérard Genette**

En este apartado se aborda la impostura como elemento trascendental en la construcción de la obra, aspecto que no es una novedad en el conjunto de la producción volpiana; se hace hincapié en cómo esta es un aspecto relevante para propiciar que el escritor cree un juego, parte de una estrategia persuasiva que sirve como eje central para la verosimilitud.

En *Memorial del engaño*, quien escribe tiene una perspectiva específica de los acontecimientos narrados y, desde ese ángulo, pretende indagar en su pasado y el de sus familiares, así como en su presente. Su ideología es parte esencial del recorrido histórico que realiza y esto propicia el sentido que busca darle a lo que reconstruye por medio de la narración. Para realizar un ejercicio de comprensión es necesario tomar en cuenta, además de los elementos intrínsecos en el texto, los que están fuera de él, y ser conscientes de que estos no son dos unidades disociadas, sino complementarias. La estructura externa de un escrito posee datos que ayudan y dan claves o guías para que el lector se acerque a la comprensión de un texto.

La unificación de estos aspectos hace que el contenido posea dos niveles de interpretación que se complementan. Todo lo que rodea al texto tiene una significación y tendría que ser pensado como una extensión de lo que pretende comunicar. Para esto, en este apartado se abordarán los postulados que desarrolla Genette, principalmente en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989) y *Umbrales* (2001), para analizar los diversos grados de transtextualidad que posee *Memorial del engaño*.

Genette define la transtextualidad o la trascendencia textual como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (pág. 10). A su vez, considera que hay cinco tipos de relaciones transtextuales y los organiza según su nivel de abstracción, implicación y globalidad. Estas no son clases estancas, hay comunicación entre ellas y entrelazamientos recíprocos, y todos son aspectos de la textualidad.

Esta propuesta facilita la comprensión de los diversos elementos que forman parte de un libro, los externos que se relacionan con la promoción del producto, su presentación y relación con los elementos internos, lo que propicia una visión analítica más completa y coadyuva a comprender, desde esta perspectiva, la obra analizada. El primer elemento es la intertextualidad:

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

<b>Primer tipo de relación transtextual: Intertextualidad</b>		
<b>Más explícita y literal</b>	<b>Menos explícita y menos canónica</b>	<b>Menos explícita y menos literal</b>
Cita	Plagio	Alusión

Tabla 1. Intertextualidad según su nivel de abstracción, implicación y globalidad.

En la obra volpiana hay varios ejemplos de intertextualidad a modo de cita, si no entrecomillada, la referencia sí se explicita o se demuestra de forma literal, incluso en la mayoría de los casos se hace evidente porque el escritor, al final del libro, declara el préstamo. Es en su primera novela publicada en la que es evidente la apropiación de elementos que relacionan explícitamente esta obra con el poeta Jorge Cuesta. Los hipertextos de Volpi apuntan también a otros autores, una transvaloración del campo y la tradición literaria. En las primeras páginas se lee: “En la libreta vierte las minúsculas gotas de tinta que poco a poco se transforman en los últimos versos de un poema, el *Canto a un dios mineral*, la obsesión de su vida” (2017, pág. 17). También retoma a Xavier Villaurrutia, otro poeta perteneciente a Contemporáneos:

Había anochecido cuando quedé ante el pequeño sepulcro que guardaba, bajo un fresno quebrado, los restos del poeta. ‘1904-1942’, rezaba la piedra, y luego — aunque ahora no sé si estas palabras se encontraban allí o si más tarde y las coloqué por error— el siguiente, inescrutable epitafio, escrito por Xavier Villaurrutia en el sereno conocimiento de la insania: *Agucé la razón / tanto, que oscura / fue para los demás / mi vida, mi pasión y mi locura. / Dicen que he muerto. / No moriré jamás: / ¡estoy despierto!* (2017, págs. 25-26)

En *Tiempo de cenizas*, Oskana Arkádievna Gránina, cantante y poeta, hija de Irina Nikoláievna Gránina, una de las tres protagonistas de la novela, a lo largo del libro, escribe o lee fragmentos de poemas:



Oskana se aprendía los versos de memoria, como éstos de Marina Tsvetáieva: “*No sé dónde estás tú, dónde estoy yo. / Las mismas canciones, las mismas labores. / Tan amigas, tú y yo. / Tan huérfanas, tú y yo.*” (2016, pág. 231)

En sus diálogos, los personajes Jenna Sullivan y Allison Moore, activistas estadounidenses antiglobalización, utilizan poemas:

Para nosotras, le explicó Jenna, la Tierra es más importante que los humanos, y le recitó el poema de Lord Byron que les servía de himno: *There is a pleasure in the pathless woods, / There is rapture on the lonely shore, / There is society where none intrudes... / I love not man the less, but nature more.* (2016, pág. 247)

Al final de *Tiempo de cenizas* aclara de dónde se tomaron los poemas y comenta que, en algunos casos, fue él quien los tradujo al español. En *Las agujas dementes*, obra teatral que aborda la relación entre Sylvia Plath, Ted Hughes, Assia y David Wevill, al final del texto, en una lista que muestra los poemas utilizados dentro de la obra comenta que las traducciones de los poemas fueron realizadas por él.

El siguiente grado de intertextualidad es la alusión. Luz Aurora Pimentel, en su artículo “Tematología y transtextualidad”, observa varios grados de indirección: “a) textual; b) tónica; c) personal; metafórica y estructural” (1993, págs. 224-225). En cuanto a una intertextualidad textual, por medio del título, que también es un paratexto, en *El juego del apocalipsis: un viaje a Patmos* se alude al último libro de La Biblia, escrito por San Juan, elementos que forman parte de la trama novelística que transcurre en Patmos, Grecia, lugar donde se dice que el evangelista lo escribió.

Según Pimentel, la alusión tónica retoma sucesos verídicos recientes que en ocasiones son velados. Ejemplo de ello puede ser *En busca de Klingsor*, cuando Gustav Links escribe: “La tarde del 20 de julio de 1944, un golpe de suerte salvó a Hitler. Si la segunda bomba hubiese sido puesta en funcionamiento por Stauffenberg, si el maletín hubiese quedado más cerca del Führer, si hubiese habido una reacción en cadena” (2013, pág. 20). Esto alude al atentado contra Adolf Hitler, denominado Plan Valquiria, aparentemente orquestado por el militar Claus von Stauffenberg dentro del búnker llamado Guarida del Lobo ubicada al norte de la actual Polonia.

A su vez, en *El fin de la locura*, Aníbal Quevedo sale de su casa un 3 de mayo de 1968 y describe:

cerca de las nueve de la mañana el cielo brillaba tenso y solitario, sin nubes. Caminé por el bulevar Saint-Michel hacia la Sorbona y, como el día anterior, traté de llegar al Jardín de Luxemburgo [...] una súbita invasión de palabras, similares a arañas

que trepan a sus nidos, se adueñaba de la ciudad: *prohibido prohibir; ni dios ni maestro; la playa debajo de los adoquines; corre, cantarada, el viejo mundo está detrás de ti...* (2016, pág. 21)

Es así como el personaje presencia su inserción en los inicios de la protesta estudiantil denominada “Mayo francés” y que ese día iniciaba a congregarse en la Sorbona a los estudiantes resguardados por la policía, por esto llamaron a huelga en la Universidad. Respecto a una alusión personal, en *El fin de la locura*, Volpi funge como el editor del supuesto libro póstumo del protagonista de la novela, Aníbal Quevedo. Respecto a alusiones personales más específicas, en su obra ensayística es más evidente; por ejemplo, en *Leer la mente*, en el epílogo titulado “En la mente criminal del escritor (diálogo autorreferencial)” describe el proceso de escritura de *En busca de Klingsor*, o en *Examen de mi padre*, a partir de diversos órganos del cuerpo humano, narra experiencias familiares y las relaciona con acontecimientos de actualidad en México.

Sobre las alusiones metafóricas, en *Oscuro bosque oscuro* hay una relación entre los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y varios cuentos populares recopilados por los hermanos Grimm como “Caperucita roja”, “Blanca nieves” y “La hija del molinero” en estos versos:

Había una vez, / cerca del oscuro bosque oscuro, / una niña amada por todo aquel que la veía, / [...] un buen día, la abuela le regaló a la niña una / capa de terciopelo, / una capa roja, [...] / Había una vez, / cerca del oscuro bosque oscuro, / una niña bella y piadosa cuya madre / enfermó y murió de un día para otro / pero un buen día su padre se casó con otra / mujer, una dama pálida con dos hijas / tan hermosas como malvadas / las dos odiaron a su media hermana nada / más verla, / la odiaron y decidieron humillarla todos los / días de su vida. (2017, págs. 248-249)

Por último, la alusión estructural, característica relacionada con la hipertextualidad, también se sirve de rasgos alusivos. Por ejemplo, la estructura operística aparece en *Sonata para flauta, oboe, cello y arpa Op. 1*, libro que consta de cuatro cuentos: “I. Maestoso”, “II. Adagio espressivo”, “III. Scherzo crudele” y “IV. Rondó: allegro barbaro”. En cada uno de ellos, el motivo corresponde a los instrumentos musicales que conforman el título, flauta, oboe, cello y arpa. Otro ejemplo es *La tejedora de sombras*, que se presenta como una Sonata para viola y piano en fa sostenido menor, op. 17, dividida en I. Allegro con brio, II. Scherzo: agitato, III. Andante, IV. Finale: Adagio. La segunda relación de transtextualidad es el paratexto. Genette escribe que:

está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto. (pág. 11)

Es en esta categoría cobra relevancia la relación que el texto, como objeto, tiene con el lector, porque es este quien podrá darle importancia a los diversos elementos que forman parte del libro. En *Umbrales*, Genette indaga en las subcategorías de los paratextos, llama peritexto editorial:

a toda esa zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la *edición*, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones. (2001, pág. 19)

Esta zona es el elemento visual del libro como producto: portada, portadilla y anexos. Es importante tener en cuenta el papel de quien trabaja con el libro y le da una forma específica, pensando tanto en el contenido textual como en el receptor. Genette categoriza cada uno de los aspectos que se definen en el trabajo de editorial, como su formato o pertenencia a alguna colección.

De este modo, cuando Genette habla del valor paratextual, dice que las “distinciones de formato tienen ya la fuerza y la ambigüedad de nuestra oposición entre ‘edición corriente’ y ‘edición de bolsillo’, la segunda puede connotar tanto el carácter popular de una obra como su acceso al panteón de los clásicos” (p. 21). En el caso de Jorge Volpi, entre 2016 y 2017 se reeditó en edición de bolsillo toda su obra novelística. En algunos casos, los tomos reunían diversos escritos, como *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, en el que se incluyen “A pesar del oscuro silencio”, “Días de ira” y “El juego del apocalipsis”; otra compilación es *Oscuro bosque oscuro. Tres narraciones líricas*, que incluye “El jardín devastado”, “Oscuro bosque oscuro” y “Las elegidas”. Además, también se publicó bajo el título *Dos novelitas poco edificantes* en el que se incluye “Herir tu fiera sangre”, de Eloy Urroz, y “Sanar tu piel amarga”, de Jorge Volpi. Aunque *Sonata*, su primer libro de cuentos, y el ensayo *El insomnio de Bolívar*, no se reeditaron en formato físico, sí están disponibles en libro digital.



Genette enumera algunos de los elementos que, en general, tienen todas las portadas y dice que “una simple elección del color del papel de la portada puede indicar un tipo de libro” (p. 26). Esto se puede ejemplificar en Italia con el uso de la palabra “giallo” para referirse a la novela detectivesca gracias a la colección “*i libri gialli*”, publicada inicialmente en 1929 por la editorial Mondadori. Todas las portadas son amarillas y con una imagen relevante de la trama al centro, la elección de este color posiblemente se debió a una forma de llamar la atención del lector. El uso de este adjetivo también se comenzó a utilizar en términos cinematográficos y televisivos para referirse a las tramas policíacas o a los sucesos delictivos en el periodismo y en la actualidad, estos libros tienen un espacio reservado en las librerías italianas (Imagen 1).

Otro ejemplo es *La sonrisa vertical*, colección de literatura erótica de la editorial Tusquets, iniciada en 1977 con la publicación de *La ilustre y gloriosa hazaña del cipote de Archidona*, de Camilo José Cela y que incluyó en su catálogo las traducciones al español de varias obras eróticas de la literatura europea como *Historia del ojo*, de Georges Bataille o *120 jornadas de Sodoma*, del Marqués de Sade. En 1979 se instituyó el Premio La sonrisa vertical (Imagen 2)

Respecto a las portadas, la paleta de colores utilizada o la imagen pueden ser indicio sobre la temática o algún elemento destacado del libro. Otro de los paratextos que tiene la finalidad de atraer al lector es la integración de los datos sobre un premio recibido. Esto se puede mostrar en dos primeras ediciones de libros escritos por Volpi: *La tejedora*

*de sombras*, Premio Iberoamericano de Narrativa Planeta-Casamérica 2012; y *Una novela criminal*, Premio Alfaguara de novela 2018 (Imagen 3).



Imagen 3. Cintillo e isologo que evidencian la obtención de un premio.

A su vez, los elementos de la página de cubierta como la edición, traductor, fecha de impresión, contraportada y los extractos de prensa o elogios que puedan reproducirse en ese espacio, ya sean sobre el texto que acompañan u otros anteriores, cumplen un papel paratextual que, junto al capital simbólico que detenten el escritor o el traductor, posibilita que sea más llamativo o elegido por el lector. En *Umbrales*, Genette examina al paratexto y dota de importancia a cada uno de sus componentes como el nombre del autor, los títulos, las dedicatorias, epígrafes, intertítulos y notas. El paratexto no termina ahí, también está fuera del escrito, en videos, redes sociales, entrevistas y demás elementos que Genette nombra epitexto y los cuales también son relevantes al momento de analizar un libro.

El tercer tipo de transtextualidad que propone Genette es la metatextualidad y la define como “la relación —generalmente denominada «comentario»— que une un texto a otro texto que habla del él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (1989, pág. 13). La relación crítica de las obras es una de las posibilidades de las que se puede servir quien escribe o evoca algún texto. Esto se evidencia, sobre todo, en la ensayística de cualquier autor, en artículos periodísticos y también en la escritura de ficción. En *El temperamento melancólico* se comentan varios filmes del cineasta Carl Gustav Gruber o se reproducen supuestas entrevistas que aparecen en la revista francesa *Cahiers du Cinéma*.

El cuarto tipo es la hipertextualidad: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (pág. 14). Esta derivación transformadora puede ser simple o directa, Genette ejemplifica esta operación con *La Odisea*, de Homero y con *Ulises*, de James Joyce porque consiste en transponer la acción de la primera obra al Dublín del siglo XX; o más compleja e indirecta, que puede darse por medio de la imitación, como *La Eneida* de Virgilio, que no traslada las acciones de *La Odisea*, pero sí retoma aspectos genéricos, formales y temáticos como inspiración. Esto hace Volpi con *Contra Trump. Panfleto urgente*, editado en 2017, este libro funge como hipertexto con transformación indirecta de *Contra Bush*, de Carlos Fuentes, publicado en 2004, que es el hipotexto.

El quinto tipo es la architextualidad, considerado por Genette como el más abstracto e implícito, y definido como “el conjunto de categorías generales o trascendentales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (1989, pág. 9). Genette lo considera una relación muda, que a veces aparece dentro de las otras categorías a modo de título, pero, en general, depende del lector, del crítico o del público asignar el estatuto genérico de lo que se está leyendo, de ahí que sea importante la relación con los otros tipos de transtextualidad y con las expectativas en torno al escrito y su recepción.

En este caso, Volpi, sobre todo en sus ensayos, tiende a desdibujar las líneas que van de la ficción a la escritura académica o reflexiva que caracteriza al ensayo, sin dejar de lado que este género se presta para la experimentación estilística y estructural. En *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994* se lee la siguiente “Advertencia”: “Aun cuando este libro está rigurosamente apegado a los hechos ocurridos en México en 1994 –así como a las palabras de sus protagonistas–, he querido darle forma de una obra de ficción” (2011, pág. 13).

A su vez, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI* cierra con una distopía titulada “2050, tensiones Norte-Sur” en el que la ficción propicia la unificación o división del continente, según se vea en América del Norte y la Alianza del Sur. El siguiente apartado del libro se titula “2110, América para los americanos” en el que la unificación de todo el continente es real y se convierte en un área próspera y en potencia mundial a la par de las orientales, el insomnio y el sueño de Simón quizá sea una realidad, al menos en los mundos ficticios creados en este ensayo que recorre diversos acontecimientos relevantes del territorio americano.

Estos cinco elementos de la transtextualidad funcionan como una propuesta que acerca a una obra literaria en específico y desentraña sus afluentes, sus influencias, sus intenciones textuales. En el siguiente apartado se aborda la función que tienen estas categorías cuando el lector se acerca al objeto artístico. En la primera edición al español de *Memorial del engaño*, de J. Volpi, es importante la construcción del libro como producto, pues desde estos elementos busca ser leído de una forma determinada, por lo que el análisis se inicia con los paratextos.

### **2.3. Crear pactos. Manuel Alberca**

Jorge Volpi, en *Memorial del engaño* se sirve de un escritor que publica su primera obra y que posee un “rostro” y una biografía específica. El libro se presenta como escrito por J. Volpi, un personaje que utiliza los aspectos de la transtextualidad propuestos por Genette, como los paratextos, para que sus memorias sean leídas y tomadas como verídicas. De esta forma, el lector que se acerca al escrito tiene dos vías: leer sin tener en cuenta los antecedentes biográficos y estilísticos de Jorge Volpi, el autor de carne y hueso; o indagar en ellos para tratar de asir la función que tienen todos los intentos para que el libro sea el memorial de J. Volpi, el personaje que por medio de diversas imposturas pretende que su obra sea leída como una fuente fidedigna de una época.

Manuel Alberca, en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2013), analiza varias obras de la tradición hispánica para ubicar las inconsistencias que hay respecto a los acercamientos críticos y teóricos respecto a lo que él denomina “novelas del yo”. Realiza un recorrido a través de sus diversos antecedentes, así como el acuñamiento y posterior uso de la terminología y sus características al momento de intentar asimilar las características de la novela autobiográfica y la autoficción, así como de los borrosos límites.

Para Alberca, la autoficción representa la ambigüedad entre lo real y lo posible e invita al lector para que sea capaz de conservar su capacidad de no ser crédulos y poner en tela de juicio las obras que pretenden neutralizar las fronteras entre lo real y lo ficticio. En las “novelas del yo” se tiende a utilizar la teatralidad y la escenografía para que los creadores sean el centro de la obra, en este caso, J. Volpi se presenta como el escritor de *Memorial del engaño* es un personaje egocéntrico porque considera que todos los acontecimientos que describe en su escrito tienen como punto de partida su vida, se considera el poseedor de la verdad y no le importan los demás.

Otra de las funciones de las novelas del yo es mezclar los límites entre lo real y lo inventado para que no se pueda determinar cuánto de juego, búsqueda identitaria, afirmación o reivindicación personal hay en la obra. Esto también está presente en *Memorial del engaño* porque conocer algunos detalles de la biografía de Volpi, así como sus intereses en determinados temas, ayuda a identificar el porqué de las características que poseen los personajes, específicamente J. Volpi, quien también es un gran aficionado a la música, pese a que nunca fue bueno en su ejecución.

Alberca considera que “la invención literaria es una operación consciente y deliberada, que necesita de la voluntad de su autor, aunque éste no controle al cien por cien lo que su ficción dice” (2013). De ahí que sea evidente que se tomen elementos de la vida cotidiana del escritor de carne y hueso, lo que no quita que la representación que haga de los personajes esté alejada de la realidad tangente de quien escribe.

La utilización de datos biográficos auténticos junto a otros inventados, la unión de hechos comprobables con otros incomprobables, el encuentro de personas verdaderas con personajes ficticios, estimulan el conocimiento, la intuición o la sospecha del lector sobre la veracidad o no de éstos. (Alberca, 2013)

Esto es algo que sucede en varios libros de Jorge Volpi, como *No será la tierra (Tiempo de cenizas)*, *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura* o *La tejedora de sombras*, lo cual se retoma en *Memorial del engaño*, donde aparte de la unificación de acontecimientos y personajes reales con ficticios se hace un juego con el nombre del autor porque se simula y se pone en tela de juicio la autenticidad, los cuales son, según Alberca, los espacios creativos de las autoficciones.

La ocultación del autor y su posterior desvelamiento puede ser o por necesidad o por juego, en el caso de *Memorial del engaño* es por placer porque “en el juego del escondite el niño comprueba que «escondarse es un placer, pero no ser encontrado es una catástrofe»” (Alberca, 2013) y la autobiografía o la memoria ficticia pasan a ser consideradas como una novela.



### Capítulo 3. Las realidades. Engaños y juegos

A mask tells us more than a face...

Oscar Wilde, *Pen, pencil, and poison*

Las expresiones artísticas son producto de la confluencia de relaciones entre personas, las cuales también, a partir del contexto en el que están inmersas, encaminan las representaciones que realizan, sin dejar de lado las afinidades o los intereses en determinadas artes o culturas con las que se identifican o simplemente les parecen relevantes o atractivas en determinado momento histórico. Cuando un creador configura una obra, es evidente que va dando forma al producto a partir de diversos elementos que se irán amalgamando, para ello es posible servirse de un sinfín de elementos que con el tiempo se evidencian como reiterativos.

Esta confluencia de diversas artes se ejemplifica en el estilo musical denominado ópera, que “es por definición un drama cantado y escenificado (Williams, 2010, pág. 25). Enzo Boddi (2020) también considera la etimología de la palabra proveniente del latín, *opus* (trabajo). En el italiano moderno el verbo “operar” engloba diversos sinónimos, como “hacer, crear, construir, realizar”; de esta forma, un obra excepcional es un trabajo, lo que se puede ejemplificar con la palabra *capolavoro* al momento de designar una obra importante.

Pese a las dificultades para rastrear sus antecedentes o una fecha específica de nacimiento de la ópera, se puede signar un inicio que va desde el teatro lírico griego, pasando por la *Poética* de Aristóteles como modelo, de ahí la relevancia del coro, hasta los juglares y trovadores medievales, quienes mezclaban canto y baile en sus repertorios, así como la declamación, acompañada con música, de textos mitológicos (Jay Grout & Weigel Williams, 2003). Susan Sutherland, Bernard Williams y Boddi coinciden en ubicar el nacimiento de la ópera en el siglo XVI, entre un grupo de intelectuales y aristócratas de Florencia, Italia. Giovanni Bardi invitó a varias personalidades de la época a integrar una academia, entre los que se encontraban compositores y músicos como Jacopo Corsi, Vincenzo Galilei, Piero Strozzi, Jacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio de Cavalieri y Ottavio Rinuccini.<sup>19</sup> Esta propuesta significó:

---

<sup>19</sup> “Cada uno de los integrantes desarrollaba diversos cargos y actividades, había músicos aficionados, compositores, filósofos, cantantes, intérpretes, maestros, libretistas. Compartían la costumbre de la época, en la que se reunían aristócratas e intelectuales con la finalidad de discutir cómo mejorar el arte” (Sutherland, 1999).

idee innovative, molto più avanzate rispetto alle convenzioni del tempo: vuole andare oltre al solito concerto e creare un nuovo tipo di spettacolo e di intrattenimento. Lo scopo è quello di realizzare uno spettacolo più completo, o meglio una rappresentazione non solo recitata ma anche cantata. Una rappresentazione dove si narra una storia, una vicenda, non attraverso la semplice recitación, ma in forma cantata con l'acompagnamento di un'orchestra.<sup>20</sup> (2020)

A esta asociación se le denominó *Camereta florentina* y uno de sus objetivos era “presentar historias que fueran narradas por medio de la actuación y el canto con acompañamiento de una orquesta” (Boddi, Europassitalian, 2020). A partir de esta propuesta, “desarrollaron el arte del *recitativo*, un estilo de canto recitado que permitía que el argumento continuara entre las canciones y los interludios musicales” (1999, pág. 56).

En un inicio, el espacio de representación estuvo reservado al aspecto privado, con lo que se denomina orquesta de cámara, pues se reunían en un espacio reducido con variedad de instrumentos. Con el tiempo, gracias a la construcción de teatros, se comenzó a obtener ganancias con las presentaciones. La propuesta inicial y central de la ópera era contar historias, inicialmente basadas en la tradición mitológica de la Antigua Grecia, así como una búsqueda por unificar las artes, de ahí que confluyan música, danza, poesía, escultura y arquitectura en una producción.

La familia Medici cumplió un papel importante en el crecimiento y difusión de la ópera. En 1589 pide a la Camerata de Bardi la creación de una ópera teatral para amenizar la boda entre Fernando de Medici y Cristina de Lorena, proveniente de una de las más prestigiosas familias de la aristocracia francesa. Los asistentes a la ceremonia quedaron maravillados por el espectáculo y quisieron imitarlo en sus respectivos espacios, de esta forma comenzó a difundirse la ópera en Europa. En la segunda mitad del siglo XVIII Mozart escribió las primeras obras en alemán, pese a que hablaba italiano.

También empezaron a surgir variantes de la ópera, como la *buffa*, seria, semiseria, etcétera. Además, el drama musical toma relevancia “attraverso i lavori di Giuseppe Verdi di ambientazione spesso storica e con significati simbolici che potevano essere anche interpretati in chiave politica dagli spettatori del tempo” (2020). Este influyó a

---

<sup>20</sup> “Ideas innovadoras, mucho más avanzadas respecto a las convenciones del tiempo: quiere ir más allá del concierto habitual y crear un nuevo tipo de espectáculo y de entretenimiento. El propósito es realizar un espectáculo más completo o mejor, una representación no sólo recitada sino cantada. Una representación donde se narra una historia, una historia no a través de la simple recitación, sino en forma cantada con el acompañamiento de una orquesta”. La traducción es mía.

compositores alemanes como Wagner. A su vez, Rossini se caracterizó por su brillantez rítmica, el frenesí y la unificación de elementos cómicos con trágicos, en comparación con el estilo del siglo anterior, más convencional y formal.

La ópera, como motivo temático o estructural, es uno de los elementos base para algunas obras de Jorge Volpi, quien, por el gusto que su padre le inculcó por ella, comenzó a interesarse paulatinamente a inicios de su educación secundaria. Durante su juventud asistió en varias ocasiones al Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México y fue formándose como espectador de este género (Latinoamericana, 2020). Realizar un recorrido por los libros de Volpi permite identificar la importante relación que tiene la música en su escritura.

Desde el primer libro *Sonata para flauta, oboe, cello y arpa, Op. 1*, así como la influencia que ejerce sobre su obra, como cuando Christina y Henry, personajes principales de *La tejedora de sombras* (2012), se conocen en una representación de *Parsifal*, de Richard Wagner. La ópera también tiene un lugar privilegiado al momento de fungir como eje de *En busca de Klingsor* o *No será la tierra*.

En la trama, cuando un personaje es aficionado a determinados músicos u obras, o por medio de la estructura, la ópera funge como motivo, no sólo es un decorado, aporta claves para comprender la trama en su conjunto e identificar influencias y referentes del escritor. Por ejemplo, *En busca de Klingsor* es una novela que alude al *Parsifal*, de Wilhelm Richard Wagner:

La estructura de esa novela es la estructura de la ópera de Wagner. No es la estructura del Parsifal literario, sino que su correspondencia es con la obra wagneriana completamente. Uno puede rastrear a Klingsor, a Kundry, a Amfortas y al propio Parsifal en los personajes de la novela. (Haas, 2009, pág. 33)

Otra de las novelas en las que destaca la ópera es *No será la tierra*, “tiene una obertura en donde se presentan los temas que se van a desarrollar, y luego son tres actos. Los personajes se desarrollan de una manera operística” (Haas, pág. 34). En *La tejedora de sombras* se utiliza la estructura dividida en actos y escenas para que se represente el drama entre Henry Murray y Chritina Morgan; a partir de *Las elegidas* se realizó una ópera de cámara titulada *Cuatro Corridos*, con un libreto de Volpi.

En la escritura de Jorge Volpi, la ópera tiene una función relevante porque se sirve de ella a partir de sus diversas posibilidades, tanto dramáticas como estructurales. La ópera, al conformarse de música, poesía y baile, aligera las temáticas que se abordan porque se rechaza una visión directa de la realidad. No es que se deje de ver, sólo se

aborda desde otra perspectiva, se cambia el enfoque y eso propicia una descarga sustancial más digerible para el lector.

Esto se evidencia al momento de estructurar las novelas como una puesta en escena, cada personaje realiza su papel a través de las aptitudes con las que fue dotado y va más allá de ser un estereotipo. Esto posibilita que se recree el mundo en su todo. Volpi retoma algunos de los elementos intrínsecos del ser humano, como el poder o la capacidad de engañar al otro por medio de la impostura, y recrea las consecuencias en sus narraciones.

Domínguez Michael, en "Jorge Volpi o el horror al vacío", sostiene que el autor, en varias ocasiones es rebasado por el aparente cúmulo de información y cae en el didactismo. Aunque es una cuestión de perspectiva, ese aspecto que parece no gustarle al crítico es relevante al momento de comprender la obra y otros lectores lo destacan porque funciona. En libros como *En busca de Klingsor*, al sintetizar problemas de la física contemporánea que poseen un alto grado de complejidad para quienes no son parte de esas áreas del conocimiento, o en *La tejedora de sombras*, cuando se describe terminología relacionada con las teorías freudianas y los arquetipos de Carl Gustav Jung, ese didactismo del escritor es de utilidad porque permite indagar al lector en diversas áreas del conocimiento que quizá no conoce a profundidad, así como también esto posibilita una mejor comprensión de la trama.

Domínguez Michael tiene razón cuando alude a la facilidad con que Volpi tiende a utilizar recursos como el sentimentalismo de las relaciones amorosas sin sentido, lo que no aporta a la narración. Para ejemplificar con una obra reciente, en *Partes de guerra*, la última novela publicada hasta la culminación de esta investigación, Luis Roth y Lucía Spinosi, maestro y alumna, sostienen un amorío que se obvia desde las primeras páginas y poco abona a la trama central en la que se indagan los aparentes orígenes de la violencia a partir del análisis realizado por neurocientíficos a varios adolescentes que habitan en el sur de México.

La ópera y sus diversas vertientes, a lo largo de la historia han abordado temáticas con una visión crítica, sirviéndose de una ligereza que permite mostrar una perspectiva mordaz y jocosa a la vez. De esta conjunción surge la *opera buffa*, la cual “vino como resultado de los *intermezzi* [...], ya que la costumbre de introducir dos largos intervalos entre los tres actos de una ópera sería permitía la presentación de alguna forma ligera de entretenimiento” (1999, pág. 88). Otros nombres que recibió este género son *commedia per musica* y *dramma giocoso*, “Carlo Goldoni usa el término *dramma giocoso* para una

opera buffa que combina partes serias con partes bufas” (2003, pág. 273). Con el paso del tiempo, este género se fue perfeccionando y dignificando, al realizar con más cuidado sus tramas, porque era del agrado del público.

Volpi, con el uso de la ópera en general, al organizar algunos de sus libros a partir de temáticas o estructuras basadas en ella, y específicamente con la *opera buffa* como elemento central en *Memorial del engaño*, desarrolla temas pesados o complejos desde una perspectiva cómica. Por medio de su estructura y la representación de los personajes muestra una de las facetas más oscuras del capitalismo y, a la vez, algunos de sus ejes temáticos predilectos, como el poder y la impostura.

### **3.1 Obertura. *Memorial del engaño*, el todo en sus partes**







Los paratextos y las subcategorías propuestas por Genette tienen como función principal encaminar hacia determinada lectura ideada por el autor. En *Memorial del engaño*, quienes presentan la obra, editor y escritor, se sirven de la transtextualidad para crear una percepción diversa del objeto estético y ponen en marcha el pacto ficcional más allá de la relación pasiva del lector con el libro. Para ello, los elementos paratextuales funcionan como elementos relevantes de la impostura que se realiza en su conjunto en todo el libro.

El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define la impostura, en su segunda acepción, como “fingimiento o engaño con apariencia de verdad” (2022). Esto es lo que Jorge Volpi realiza por medio de J. Volpi, narrador protagonista que escribe *Memorial del engaño* (2013) y cuenta los acontecimientos que fueron gestando la crisis económica del 2008. El lector se encuentra con la visión sesgada de quien es prófugo de la justicia y narra los sucesos para, posiblemente, limpiar su imagen, pues considera que él no es el único culpable de la debacle financiera mundial.

Este engaño, que es todo el memorial, pretende ser un documento expiatorio de J. Volpi para comprender los sucesos y motivos que lo encaminaron a convertirse en un burlador. Estratagema que hace dudar, porque se presenta como una memoria, pero es un producto literario al que hay que acercarse teniendo en cuenta el pacto ficcional: las peripecias de J. Volpi deben ponerse en tela de juicio, no es propicio fiarse de un embaucador.

Además, la impostura no sólo está dentro de la obra, también fuera, se utilizan epitextos para aportar más elementos que dotan de veracidad la puesta en escena. Por ejemplo, se crean cuentas en redes sociales como Twitter (Imagen 4) y Facebook (Imagen 5) en las que se compartió información, entrevistas y fotografías que J. Volpi realizó o

que formaban parte de la obra cuando estaba a punto de publicarse; también existió una entrada de Wikipedia<sup>21</sup> y un video promocional en YouTube (Imagen 6) en el que aparece el supuesto autor, sin que se le vea el rostro, y, al parecer, un agente literario narra cómo llegó el manuscrito a sus manos (Imagen 7). En entrevistas para medios nacionales, el escritor Jorge Volpi continúa el juego con el rostro difuminado y la voz distorsionada para no ser reconocido o tras el velo de una sábana (Imágenes 8 y 9).

	
<p><i>Imagen 4. Captura de pantalla del perfil de Twitter de J. Volpi.</i></p>	<p><i>Imagen 5. Captura de pantalla del perfil de Facebook de J. Volpi.</i></p>
	
<p><i>Imagen 6. Fotograma del video promocional. El "autor" sólo aparece entre la sombra.</i></p>	<p><i>Imagen 7. El agente Anthony Wilder describe cómo recibió el manuscrito de J. Volpi.</i></p>
	
<p><i>Imagen 8. Entrevista para la revista Leemás en la que el "autor" describe el proceso para la escritura de Memorial del engaño. Es evidente que el entrevistado es el escritor Jorge Volpi.</i></p>	<p><i>Imagen 9. Presentación en la Universidad Nacional de San Martín, Argentina.</i></p>

<sup>21</sup> La entrada ya no se encuentra disponible. Última consulta realizada el 21 de septiembre de 2022.

La impostura es un discurso en el que se toma una posición. En *Memorial del engaño*, quien escribe o aparentemente lo hace, utiliza el texto como una forma de reivindicar su pasado y, hasta cierto punto, justificar su accionar pues, al desentrañar su pasado, revive la relación con Noah Volpi, su padre, quien también era economista, y cómo este ayuda a la construcción del sistema económico en el que J. Volpi se desenvuelve. La relación con un padre que no conoce, porque muere antes de que nazca, es también una forma del viaje de búsqueda y aunque la información que tiene sobre estos acontecimientos la obtuvo de su madre cuando él era adolescente, es evidente que quizá haya engaño en todo lo que le contó.

También se sirve de los elementos estructurales externos e internos de la obra para que la impostura cumpla su función. *Memorial del engaño* parte de la premisa de haber sido escrita por J. Volpi, así aparece en la portada, a pesar de que, en todos sus libros anteriores, el nombre en portada es “Jorge Volpi”. En la carátula destaca un caballo de Troya, que quizá dentro trae los postulados del capitalismo, pues está formado por dólares, aparece imponente ante la presencia de un hombre de traje que ha dejado caer sus documentos al suelo, quizá ante el temor de saberse perdido a causa de no poder controlar a esa bestia indomable.



El caballo de Troya simboliza los engaños utilizados por los dánaos para introducirse en la ciudad. En el libro II de la *Eneida* se narran los acontecimientos y las estratagemas de Sinón, emisario de los aqueos, para persuadir a los troyanos y hacer que ingresaran el

obsequio ecuestre en sus murallas. Esta alusión, aplicada al libro de J. Volpi, destaca los artificios y la astucia de los embusteros que pretenden manipular a la población, a cambio de obsequiar las bondades de una aparente libertad, basada en un sistema económico que destruye todo a su paso en aras de un ilusorio bienestar. También hay un oficinista con traje en la esquina inferior izquierda, el cual deja caer sus documentos ante la magnitud del equino que tiene frente a él, el hombre pierde la batalla ante el capital (Imagen 10).

En la solapa delantera, junto a una imagen de perfil de un hombre del que se aprecia su sombra (Imagen 11), hay una reseña biográfica.<sup>22</sup> En la solapa trasera aparecen cuatro fragmentos de lo que la crítica ha dicho sobre el libro.<sup>23</sup>

Quienes firman estas reseñas son personajes ficticios que tienen referentes reales: Janet Mason de *The Economist* sería el economista Jeffrey MacKie-Mason; de Dominique Straus-Kuhn, exdirector del FMI el referente sería Dominique Strauss-Kahn; Alan S. Blinder es el autor empírico de *After the Music Stopped. The financial Crisis, the Response and the Work Ahead* (2013), en lugar del citado Alan S. Blynded; y Jim Scarborough, presentador en “Mornings with Jim”, programa de la MSNBC, hace referencia a “Morning Joe” y a su presentador Joe Scarborough.

El memorial es una supuesta traducción realizada por Gustavo Izquierdo, quien en algunas partes del libro agrega notas al pie de página; el título original, en inglés, es *Deceit*.<sup>24</sup> En la página donde aparecen los datos editoriales se aclara que “Esta obra es

---

<sup>22</sup> J. Volpi (Nueva York, 1953) fue fundador y director general del JV Capital Management (1999-2008). Anteriormente trabajó en los departamentos de derivados financieros de J.P. Morgan y Long-Term Capital Management. En 2008 fue acusado de defraudación y desde entonces se encuentra en paradero desconocido.

<sup>23</sup> En esta suerte de (tramposa) autobiografía, J. Volpi, uno de los más notables criminales financieros de los últimos tiempos, despliega con inconcebible cinismo las ideas y conductas que nos arrastraron a la Gran Recesión de 2008. Una lectura tan abominable como necesaria”, Janet Mason, *The Economist*. “Debo reconocer que, haciendo a un lado el alud de mentiras en torno a su papel como CEO de JV Capital Management y su responsabilidad en la ruina de cientos de inversionistas, Memorial del engaño ofrece un insólito retrato de Harry Dexter White, el hoy casi olvidado fundador del Fondo Monetario Internacional que fuese acusado de ser espía comunista”, Dominique Straus-Kuhn, Exdirector del FMI. “A lo largo de casi quinientas páginas, J. Volpi nos lleva de la mano a través de las maniobras que él y decenas de operadores, empresarios y políticos llevaron a cabo con el único fin de enriquecerse sin preocuparse de que sus novedosas invenciones, los derivados financieros, terminarían por destruir el capitalismo tal como lo conocíamos —así como las vidas de millones de ciudadanos comunes—. Pero lo más terrible es que esta historia nos demuestra que en realidad todos fuimos cómplices de la debacle”, Alan S. Blynded, autor de *After the Music Stopped. The Financial Crisis, the Response and the Work Ahead* (2013). “Más allá de su estremecedora confesión sobre su papel en la crisis de 2008, la autobiografía de J. Volpi, quien se mantiene prófugo de la justicia, nos revela que las contradicciones de nuestro sistema económico se hallaban presentes desde el momento mismo de su fundación tras los Acuerdos de Bretton Woods. [...] Cualquiera interesado en conocer la psicología de los ‘amos del universo’, causantes de una de las mayores catástrofes humanas de nuestra época, no debe dejar de internarse, con idénticas dosis de asombro y repulsión, en las páginas de este libro”, Jim Scarborough, ‘Mornings with Jim’, MSNBC.

<sup>24</sup> Engaño.



una ficción. Cualquier parecido con personas o sucesos reales, es culpa de la realidad”, queda en el lector inmiscuirse en este viaje, el cual inicia con un epígrafe del *Don Giovanni* (1787) de Mozart, “IL COMMENDATORE: Pentiti!, DON GIOVANNI: No!” (2015, pág. 61). Esto nos pone ante la escritura de un personaje que contará sus peripecias en el mundo financiero, teniendo como fondo la relación familiar con sus padres e hijo y que, al parecer, no está arrepentido de las consecuencias de sus actos.

El sello editorial en el que está publicado, Alfaguara México, se caracteriza por la edición de obras de ficción; además, *Memorial*, según la página web de Penguin Random House, forma parte de la colección Literatura Hispánica y, si se consulta el ISBN, está catalogado como novelística mexicana, pese a que J. Volpi se presenta como un escritor norteamericano y *Memorial* como una traducción. El libro tiene una dedicatoria “Para Rocío”, algo que comparte con varias publicaciones de Jorge Volpi, pues se hace referencia a Rocío Martínez Velázquez, su esposa.

Otra característica de la escritura del autor es colocar al final de la mayoría de sus libros la ubicación y fecha de culminación de la obra. Ejemplo de ello son en *El temperamento melancólico*, Ciudad de México, agosto de 1993; *En busca de Klingsor*, Ciudad de México, enero de 1994-Salamanca, febrero de 1999; *El fin de la locura*, Atlanta, enero, 2020- París, enero, 2003; *No será la tierra (Tiempo de cenizas)*, Roma-Ithaca-Cholula-San Sebastián, 2003-2006. Destaca también el agregado que hace al final de la edición “definitiva” de *La paz de los sepulcros*, al ubicarla En la Ciudad de las Tinieblas, 1995 (y 2007), refiriéndose a la Ciudad de México como una urbe en la que son posibles los acontecimientos narrados en el libro, donde perviven la corrupción y los malos manejos por parte de las autoridades judiciales, aspecto que ha seguido señalando en otros libros, como *Una novela criminal* o en columnas de prensa.

Respecto a *Memorial del engaño*, escribe al final del libro *En Paradero Desconocido, 1 de marzo de 2011*, lo cual es parte de la impostura porque aparentemente J. Volpi, al momento de terminar el escrito, está en una isla y no puede revelar o dar indicios para una localización más precisa, alude así que pronto cambiará sitio, en busca de otro paraíso fiscal donde ya tiene ciertos clientes para seguir realizando negocios. De esta forma, la obra posee un final abierto en el que se deja al lector con la duda de qué es lo que sucederá con este personaje que, hasta el momento final, no ha sido castigado por los delitos realizados.

Además, la edición en español se publica en diciembre de 2013 y en la biografía del autor se especifica que desde 2008 se encuentra “en paradero desconocido”. Estos

detalles se cuidan para aportar verosimilitud, la impostura no sólo en lo que se narra sino también sirviéndose de los demás elementos de los que se forma el libro como objeto y producto, de ahí que sea necesario comprender los componentes y sus funciones, para ello se acude a Genette. A partir de lo propuesto por el teórico francés, la determinación genérica del texto depende del lector, en ese caso, *Memorial del engaño*, siguiendo el paratexto que es su título, se catalogaría dentro del género memorialístico, tendría esbozos de una autobiografía, la cual se relaciona con el primer género, pero creo que lo adecuado será considerarla una novela.

La estructura semeja una pieza musical operística con una obertura y tres actos (Ver Anexo B), cada escena cuenta con un subtítulo en el que, a veces de forma metafórica, se describe el contenido general del apartado. También destacan varios elementos que podrían dar una pista al lector sobre el engaño que pretende mostrar este libro, como los paratextos y demás elementos de transtextualidad que se analizarán en los siguientes apartados a partir del seguimiento estructural que tiene la obra.

El primer acto, titulado “*Il dissoluto punito*”, hace referencia a *Don Giovanni ossia il dissoluto punito*, drama jocoso en dos actos con música de Mozart y libreto de Lorenzo Da Ponte (1787). En este acto se presentan las características de *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, de Tirso de Molina, con el que comparte el final trágico: irse al infierno. El segundo acto, “*L’occasione fa il ladro*” hace referencia a *L’occasione fa il ladro*, una burleta para música compuesta por Gioachino Rossini y libreto de Luigi Prividali (1812), en la que se realizan diversos intercambios de pareja, algunos involuntarios, otros no. Inicialmente, don Parmenione y su sirviente Martino llegan a una posada a causa del mal tiempo. Ahí coinciden con el Conde Alberto, quien dialoga con ellos y les cuenta que va al encuentro de su prometida, Berenice, mujer a quien aún no conoce.

El tercer acto, “*L’ingano felice*” hace referencia a la farsa en un acto del mismo nombre con música de Rossini y libreto de Giuseppe Foppa (1812), en la que se desarrollan las peripecias que viven Isabella y el Duque Bertrando, quienes después de diez años se reencuentran y son felices. A lo largo de los sucesos los culpables del malentendido son desenmascarados y todo vuelve a su curso. Por un error de Martino se intercambian las maletas y, Parmenione, aprovechando la ocasión, hurga en el interior de la valija. Al ver dentro de ella una fotografía de una bella dama, y creyendo que es Berenice, decide hacerse pasar por el Conde y ser él quien se quede con ella. Este solo es el primero de los cambios que se realizan en el acto, el juego de los dobles y las

acusaciones en contra de los supuestos impostores abundan en la trama, la cual culmina con todos los involucrados satisfechos, después de organizarse e ir desvelando las peripecias que los llevaron a realizar las tretas de alevosía.

La novela inicia con una “Obertura”, texto introductorio fechado el 2 de diciembre de 2012 en Nueva York, por A.W. (Anthony Wilder, según los datos del video promocional, haciendo alusión al agente literario Andrew Wylie), quien recibe el manuscrito en las oficinas de Pendant Publishing, casa editorial ficticia que aparece en la comedia televisiva Seinfeld. El agente explica que el 23 de abril de 2011 recibió el manuscrito con un matasellos de Colombo, Sri Lanka; comenta las dudas que tuvo al momento de leerlo, pues según la vicepresidenta de la agencia, previa consulta con el FBI, “*el texto contenía un alud de datos que sólo Volpi podría conocer; si el financiero prófugo no era su autor, al menos tenía que haber participado en su redacción, asistido tal vez por un ghost-writer*”<sup>25</sup> (2013, pág. 12).

*Memorial del engaño* recupera elementos de las óperas que dan nombre a cada acto para introducir al lector en la vida de J. Volpi, su familia y amigos. Cada acto está dividido en escenas, las cuales son “un episodio extenso que consiste en una secuencia vagamente construida a partir de secciones relacionadas [...] y con una intención predominantemente dramática” (2008, pág. 1342). Dentro de estas hay apartados en los que se alude a secciones musicales que forman parte de la ópera, como el “Arioso” en la primera escena del tercer acto, donde se describe uno de los acontecimientos vitales y de tensión que viven J. Volpi y Vikram porque aprecian la caída del World Trade Center en Nueva York y se dan cuenta de la oportunidad que tienen, deben aprovechar el desorden que se viene, vender y comprar acciones (2013, pág. 346).

Se hace referencia a Cavatina: “breve canción para voz sola de estilo simple que carece del da capo y a menudo consiste en una breve introducción instrumental a una sola frase u oración musicalizada”. (2008, pág. 307); Recitativo: “Forma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas” (2008, pág. 1257); Coro: “Cuerpo de cantantes que cantan normalmente en grupo, aunque no necesariamente siguiendo partes diferentes (2008, pág. 387); Trío: “Grupo de tres cantantes o instrumentistas, o bien la música escrita para dicho ensamble” (2008, pág. 1529).

Aria: “canción autónoma para voz sola” (2008, pág. 98); *Arioso* “término que indica un estilo lírico de interpretación, a diferencia del estilo declamatorio” (2008, pág.

---

<sup>25</sup> En cursivas en el original.

101); Caballeta “usualmente se aplica a un aria breve con repeticiones de ritmo simple y reiterado” (2008, pág. 247); Concertante: “se refiere a la música que tiene un elemento solista o que es semejante a un concierto de alguna otra manera” (2008, pág. 350); Cuarteto: “Ensamble de cuatro cantantes o instrumentistas, o la música escrito para ellos [...] consiste normalmente en voces o en familias de instrumentos similares” (2008, pág. 404); Dueto: “Cualquier combinación de dos ejecutantes” (2008, pág. 487).

Dúo: “Pieza de música para dos ejecutantes” (2008, pág. 491); Interludio: “Música, normalmente instrumental, que se toca entre las secciones de una obra [...] normalmente sirven para avanzar la trama” (2008, pág. 780); Preludio: Composición instrumental breve pensada inicialmente como introducción de una obra” (2008, pág. 1215); Romanza: “hace referencia a una forma de versificación estrófica sencilla y sin pretensiones, un poema de amor corto [...] con melodía simple y clara” (2008, pág. 1294); Serenata: “Deriva de la palabra italiana sereno. Originalmente el amante interpretaba la serenata al caer la tarde al pie de la ventana de su amada o para dar la bienvenida a un personaje importante” (2008, pág. 1375).

Esta segmentación a partir de elementos musicales cobra sentido, pues se respetan sus características. Por ejemplo, la escena uno del primer acto se divide en “Cavatina de Judith”, donde ella narra la muerte de Noah Volpi; en “Recitativo”, J. Volpi describe a sus padres y se dirige al lector para dar a conocer sus ocupaciones; “Coro de los amos del mundo” presenta a las principales figuras que *dominan* el mundo, banqueros, empresarios, políticos, etcétera y hace una breve relación de la crisis económica de 2008 y los supuestos culpables; en “Trío” aparecen Susan e Isaac, los dos hijos de J. Volpi, se menciona la relación que tienen con él y se cierra con su captura a manos del FBI.

En el apartado titulado “Baile de los tulipanes” se explica lo que se considera la primera gran burbuja financiera de la historia, acaecida en Países Bajos en la primera mitad del siglo XVII (2018). En los primeros dos actos se cierra con Final I y II, respectivamente, así como con un Telón en el último acto. *Memorial del engaño* es una ópera con tema cómico. Los elementos jocosos, la propia ironía de J. Volpi en su discurso, propician el juego al adentrarse en el mundo de los espías, el cual lleva a un sitio en el que nada es lo que parece, donde siempre se pretende engañar al otro, lo que nos lleva a pensar la novela como una puesta en escena, será el lector quien decida si es propicio fiarse, dejarse llevar o poner en tela de juicio lo escrito.

Las dos grandes épocas que se abordan son los momentos previos al final de la Segunda Guerra Mundial: los Acuerdos de Bretton Woods y la pugna de Estados Unidos

de América con Reino Unido, la creación del Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y la Guerra Fría. De ahí se va hacia las posteriores crisis económicas hasta llegar a la de 2008. A partir de esta sucesión de hechos que se entrelazan, el pasado y el presente, en el siguiente apartado se analizarán los elementos transtextuales en cada uno de los tres apartados que tiene la novela para que los elementos internos y externos sean una pieza clave para seguir los rastros del padre que nunca conoció, Noah Volpi, sus matices, ideas y caminos que lo llevaron a ser parte del círculo cercano a Harry Dexter White, uno de los orquestadores del nuevo orden mundial de posguerra. En los siguientes apartados, a partir de los elementos de transtextualidad propuestos por Genette, se analizará cada uno de los tres actos en que se divide *Memorial del engaño*.

### **3.2. Primer acto. *Il dissoluto punito***

El elemento de intertextualidad por alusión es *Don Giovanni ossia il dissoluto punito* (1787), el cual tiene una amplia tradición literaria pero que como antecedentes hipertextuales más relevantes se pueden mencionar *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina (1616), o siguiendo a Ramón Menéndez Pidal, varias leyendas previas de “El convidado de piedra”. La ópera de Mozart signa como principal referente una trama en la que Giovanni, un joven caballero licencioso comparte aspectos con el personaje de *Memorial del engaño*.

En el primer acto se entrelazan los acontecimientos entre los años previos al inicio de la Segunda Guerra Mundial y las primeras repercusiones después de anunciada la quiebra de varios departamentos de derivados financieros. Mientras que Noah es descrito por Judith como un hombre al servicio de Harry Dexter White, creador del Fondo Monetario Internacional, J. Volpi se presenta como inculpaado al ser considerado uno de los perpetradores de la crisis económica de 2008.

J. Volpi, al igual que Don Giovanni, reta lo establecido, los preceptos sociales y religiosos, un libertino que siempre engaña y su única finalidad es conseguir el beneficio y objetivo propio. Toda esa energía destructiva que representa es una crítica al individualismo que también caracteriza la visión capitalista. J. Volpi y el Giovanni de Mozart, cada uno, a su manera, son impostores, engañan al sistema que ayudan a forjar, a la gente y sus ahorros o a las mujeres ingenuas.

En la ópera de Mozart y Da Ponte surge la problemática cuando Giovanni mata al padre de Doña Ana y esta, tras sufrir también la afrenta del embaucador, pide a su esposo, Octavio, que vaya en busca de venganza. A partir de ahí, Giovanni y su secuaz, Leporello,

son el centro de la trama, pues detalla un catálogo de engaños a mujeres de distintos países y posteriormente sigue engañando con el cinismo de su posición, organiza un baile y no duda en utilizar a Leporello como señuelo para escapar de quienes están detrás de él, Ana, Octavio y Elvira. Giovanni se sabe poseedor de riqueza y con este medio consigue mantener a su ayudante para seguir con sus aventuras hasta que aparece el Comendador y lo invita a cenar a su casa, le pide que se arrepienta, Giovanni se niega y es enviado al infierno.

Siguiendo esta trama general, en el primer acto de *Memorial del engaño* se inicia la gestación del impostor: J. Volpi sólo conoce a Noah, su padre a partir de los retazos que le narra Judith, su madre. Ella desentraña la niñez de su marido:

Tu padre —su nombre original era Noe, me parece— nació en 1901 en un lúgubre apartamento en el gueto de Cracovia, o al menos eso relataba, pues sus padres se lo llevaron de ahí a los tres años [...] Los Wolpe provenían de una estirpe de sastres y curtidores transformados en pequeños comerciantes. (*Memorial del engaño*, pág. 53)

Noah, como su padre, fue un aficionado de la música, pero tuvo que decantarse por los estudios y las ideas que su familia lo encaminó a seguir, dejar atrás esa idea de dedicarse a tocar algún instrumento y prepararse para manejar el negocio familiar de las ferreterías, que tanto le había costado a su progenitor, después de arribar a los Estados Unidos de América:

se enroló entonces en Columbia, dispuesto a especializarse en Economía [aunque] la Gran Depresión lo trastocó. Durante sus años en la Reserva Federal de Nueva York descubrió el dolor ajeno gracias a sus largas caminatas por los arrabales de la urbe [...] cada vez le resultaba más incómodo trabajar en una institución que no contribuía a aliviar esa miseria. (p. 57)

Las pesquisas de J. Volpi sobre su padre serán determinantes para comprender los aspectos que comparten, como su interés por la música y el camino enfocado en el estudio de la economía, aunque, como se verá, desde diversas perspectivas y trincheras porque también narra su nacimiento y frustraciones musicales. Entre los paralelismos que tiene con la obra de Mozart se aprecian las dos vertientes principales al relacionar a Don Giovanni tanto con Noah como con J. Volpi, padre e hijo, en determinado momento histórico son los burladores, los disolutos que se enfrentan a lo establecido, las reglas jurídicas, y a los dictámenes sociales que tienen frente a ellos.

Estos sucesos se desglosan en los paratextos que componen la primera parte de *Memorial del engaño*, la cual está organizada en diez escenas, cada una con un subtítulo que proporciona información sobre lo que acontecerá en cada apartado (Ver Anexos B y C). También se utilizan paratextos icónicos (fotografías) en las páginas 31, 36, 41, 44, 48, 50, 86, 109, 130, 153 y 161, que acompañan la narración para aportar verosimilitud. Varias imágenes son de dominio público y fueron tomadas de páginas como Wikipedia, otras, al parecer, forman parte del archivo personal del escritor Jorge Volpi, quien utiliza retratos de algunos familiares.

Otro elemento paratextual es la reproducción de una ecuación matemática creada por Fischer Black, Myron Scholes y Bob Merton en la página 69 (Imagen 12). Esta fórmula “calcula la cantidad de opciones necesarias para compensar los movimientos de precios en una acción y el costo asociado para hacer la opción” (Murad, 2017). Crearon una fórmula que permitía prever o, supuestamente, eliminar los riesgos en la compra de opciones. Según lo explica J. Volpi:

Una acción es un valor presente; una opción, un valor futuro. Si yo compro una acción, compro parte del valor de una empresa. Si adquiero una opción, adquiero la posibilidad de comprar o vender una acción (o un bono o una divisa o cualquier otro activo subyacente) más adelante. La opción confiere el derecho, mas no la obligación, de comprar o vender algo mientras dura el plazo estipulado en el contrato. (2013, pág. 69)

$$\frac{\partial V}{\partial t} + \frac{1}{2} \sigma^2 S_t^2 \frac{\partial^2 V}{\partial S_t^2} + r S_t \frac{\partial V}{\partial S_t} - rV = 0.$$

Imagen 12. Modelo Black-Scholes-Merton (Murad, 2017)

Como otro elemento paratextual se utiliza la transcripción de fragmentos de un diario escrito por su padre, Noah Volpi, entre las páginas 78 y 84. J. Volpi encuentra estos cuadernos, decide contratar a Leah Levitt, quien está trabajando en una tesis doctoral sobre los acuerdos de Bretton Woods, descrita como “una joven historiadora, alumna graduada de CUNY [...] veintisiete años, tan *naive* como leída, demócrata, vegana, judía” (2013, pág. 75). Esta mujer será una compañera y amante de J. Volpi y le ayudará a comprender el contexto en el que su padre se desarrolló previo, durante y después de la Segunda Guerra Mundial, así como las aparentes consecuencias de la labor que desempeñó trabajando al lado de Harry Dexter White.

Será a partir de la transcripción de algunas páginas de los diarios de Noah, la primera entrada fechada el 15 de mayo de 1937, que se irá entretejiendo la trama en esta primera parte. En el subtítulo de la escena IV se hace una alusión al dúo de Sherlock Holmes y John Watson creado por Conan Doyle, debido al papel detectivesco que cumplen J. Volpi y Leah Levitt al indagar en el pasado de Noah.

Otro recurso paratextual que se utiliza es la transcripción de un teletipo urgente que la oficina del FBI en Nueva York envía a J. Edgar Hoover,<sup>26</sup> transcrito en la página 156. También se usan las notas al pie para explicar terminología relacionada con la economía en las páginas 134 y 139; una aclaración sobre la conversación entre dos personajes en la 151; destacando la realizada en la 140 porque aparece como nota del traductor, aduciendo que la frase “reyes del mambo” aparecía en español en el original, pretendiendo que se le dé veracidad a la aparente traducción que aparece señalada en los datos editoriales del libro.

En el primer acto de *Memorial del engaño* la metatextualidad también cumple una función importante, por medio de diversas menciones y comentarios sobre obras literarias, teóricas, musicales y películas se aportan datos que ayudan a posicionar el contexto histórico o las perspectivas y funciones de los personajes que aluden a ellas; la referencia a compositores, escritores o ideólogos permiten que el lector comprenda determinados acontecimientos de la trama, como cuando enumera a los autores que influenciaron su juventud, entre los que menciona a Friedman, Hayek o Fama.<sup>27</sup>

Por ejemplo, en la página 23 del libro, J. Volpi se refiere a un terremoto de 9.1 en la escala sismológica de magnitud de momento que acaeció el 26 de diciembre de 2004 en el Océano Índico y que provocó un tsunami. Con ello, compara este suceso con una de las escenas iniciales del filme *Hereafter* (2010),<sup>28</sup> que retoma este desastre y la crisis económica del 2008, hace una analogía entre el fenómeno de la naturaleza y las consecuencias de las decisiones de los economistas a lo largo de años, “el cielo se torna aterciopelado y luminoso, desprovisto de jaspes y de nubes, habitado por una luminosidad que, según los meteorólogos, es el único anticipo de la catástrofe” (2013, pág. 23), ambiente previo a la crisis económica de la cual fue uno de los artífices.

En contraposición con las ideas capitalistas de J. Volpi, su madre, Judith, al describirle a su hijo los primeros años de relación con Noah, le dice:

---

<sup>26</sup> Primer director de la Federal Bureau of Investigation (FBI).

<sup>27</sup> Ideólogos del liberalismo.

<sup>28</sup> En México, *Más allá de la vida*.



No voyas a dibujarme en tu mente como un ama de casa resignada a planchar las sábanas o salpimentar las albóndigas [...] había leído tantos libros como tu padre, o incluso más, y me inspiraba en las obras de Emma Goldman<sup>29</sup> y las sufragistas. Jamás me consideré inferior a los varones y, en equipo con los más igualitarios, yo también quise mejorar un poco el mundo. (2013, pág. 34)

Las lecturas de la madre y la posterior imagen que se hace de ella se ponen de manifiesto en los elementos metatextuales que evidencian las ideas de Judith, desde su juventud hasta la vejez. Es una mujer en lucha por un espacio en la sociedad de la época, destaca que cuando cuenta los pormenores del inicio de su relación con Noah, diga que llegó a la cita y la invitó a dar un paseo antes de ingresar al cine para ver *El diablo es una mujer*. Este filme de 1935, dirigido por Josef von Sternberg, es una adaptación del libro *La Femme et le pantin*, del francés Pierre Louys, publicada en 1898. La trama general de la película, ambientada en España, muestra la capacidad de Concha Pérez para seducir a los hombres (2023), quizá la misma que comparte con Judith al cautivar a Noah.

Así como estas lecturas y referentes moldearon las ideas de su madre, según J. Volpi, a la par de sus lecturas teóricas sobre el capitalismo, su relación con los demás tiene detrás el afecto por sus pertenencias, de las cuales fue despojado, a partir de su afición por coleccionar cómics, menciona como sus favoritos algunos ejemplares de *Otros mundos*.<sup>30</sup> Esto atisba parte de su encono hacia la figura materna como una intromisión en su bienestar porque fue una persona que buscó educarlo a partir de sus ideales:

Judith me llevó a un orfanato y, a fin de mostrarme el valor del desprendimiento y la perversidad de la avaricia, me obligó a regalar mi colección de cómics, decenas de ejemplares acumulados a lo largo de los años. [...] sus métodos de enseñanza no obtuvieron los resultados que deseaba: obligarme a renunciar a mis posesiones más queridas no me convirtió en mejor persona, no me tornó más sensible ante la desventura o la pobreza, no me impulsó a ser caritativo o dadivoso. (2013, pág. 45)

---

<sup>29</sup> “Fue una activista anarquista por la igualdad de género, libertad de expresión y la reivindicación de derechos frente al estado de la clase trabajadora, mujeres y homosexuales” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2023).

<sup>30</sup> “Un sello de DC Comics donde sus héroes más importantes son ubicados en tiempos y realidades diferentes. [...] La primera historia de este tipo llegó en 1989 [...] Ante la popularidad de estas historias, DC abrió en 1991 la división *Elseworld*” (Torres, 2019).

Acontecimientos como estos son recurrentes en su infancia, cada uno de estos forjaron el temperamento de alguien que crece con las frustraciones y la necesidad de destacarse a costa de los demás. Ejemplo de ello es el gusto por la música, heredado de su padre, y el intento, igual que su progenitor, por incursionar en ese entorno al tocar un instrumento. Son variados los aspectos metatextuales, algunos de ellos son diversas obras que se mencionan cuando J. Volpi tiene su primer acercamiento a la música; después, con el paso del tiempo, pasa a convertirse en amigo y mecenas de varios cantantes.



Judith quiso incentivar el gusto por la música y que no fuese un frustrado como Noah al integrar la música a su cotidianidad:

Todos los sábados, a la hora del almuerzo, colocaba en la tornamesa el concierto de Chaikovski —bajo la franja amarilla de Deutsche Grammophon, el semblante regordete de David Oistrakh— [...] Muy a mi pesar, Judith logró que la música se instalase en el centro de mi vida. La primera vez que me arrastró a la Filarmónica, dirigida por Leonard Bernstein, me auguró una experiencia inolvidable, y confieso que no se equivocó. De inmediato sumé a ese impetuoso director, judío y ambicioso como yo, a mi lista de superhéroes. (2013, pág. 60)

Este primer acercamiento fue decisivo, porque a partir de ahí comienza a indagar en obras y directores y eso se convierte en una de sus obsesiones, como lo demuestra cuando relata que esa noche en la filarmónica lo marca al decir “años después adquirí la grabación de ese día: el Concierto para piano No. 1 de Brahms, con Glenn Gould (otro dios) como solista” (2013, pág. 60). De esta forma, desde la edad de trece años inició su búsqueda en el ámbito musical e intentó tener una carrera en esa área, lo cual se vio frustrado porque no tenía la habilidad necesaria, aunque en esos años, junto a su maestra de música y a los

hermanos Lars y Ellen Omdal, continúa su recorrido de reconocimiento musical e intenta tocar tríos de Beethoven y Schubert o *El Cisne* de Saint-Saens.



Imagen 14. Portada del Primer concierto de Brahms para piano, de Glen Gould y Leonard Bernstein.

<p>Imagen 15. Portada del musical Wonderful Town (1953), musicalizado por Leonard Bernstein.</p>	<p>Imagen 16. Portada del musical West Side Story (1957), musicalizado por Leonard Bernstein.</p>	<p>Imagen 17. Portada de la Sinfonía No. 5 en D Menor, Op. 47, de Dmitri Shostakovich.</p>
<p>Imagen 18. Portada de El carnaval de los animales, de Saints Saens.</p>	<p>Imagen 19. Portada de Cuadros de una exposición, de Mussorgky.</p>	<p>Imagen 20. Portada de El pájaro de fuego, de Straninsky.</p>

Después de su efímera incursión como músico, J. Volpi revela su primer amor y referente en el rumbo que tomaría su vida, y esa persona fue Ayn Rand, “el ajado ejemplar de Atlas

desencadenado [...] se transformó en mi Biblia [...] y la exiliada rusa [...] se convirtió en mi Guía” (2013, pág. 66) y ella fue también quien lo llevó a indagar en más y lo condujo hacia Hayek, Friedman y la Escuela de Chicago:

Si con sus novelas y ensayos mi enamorada me había hecho ver que el estado es el problema, con *El camino hacia la servidumbre* Hayek me demostró que el estado jamás dispondrá del conocimiento de todos los individuos y por ello su intervención en la economía constituirá siempre una amenaza a nuestras libertades. (2013, pág. 68)

Estos referentes, junto con el discípulo de Friedman, Eugene Fama, son parte de lo que se desencadenará después: J. Volpi inicia su camino a tener una idea totalmente capitalista y configura su vida en torno a ello, porque todos los nombres mencionados fueron los artífices y la base del nuevo orden económico mundial, el cual también tendrá como referente el Plan White, como precedente de los acuerdos de Bretton Woods. Así, se sirve de recursos metatextuales para justificar la ubicación espacio temporal de sus escritos, configura personajes ficticios y los mimetiza con el entorno creado, como Noah dentro de las reuniones previas al final de la guerra para elegir el rumbo a seguir en cuanto a los aspectos económicos que serán la base del neoliberalismo, el cual aprovechará J. Volpi para cumplir, aparentemente, su ideal de vida.

Todos estos elementos de transtextualidad facilitan comprender cada uno de los aspectos que componen la trama y cómo esta se sirve de aspectos musicales, icónicos y narrativos para conformarse como un todo en el que se presenta a un personaje que se va formando a partir de los conocimientos que adquiere con las circunstancias de su vida y su época. Teniendo como elemento central al Don Giovanni, es posible analizar el aspecto hipertextual que se crea.

Volpi se sirve de la hipertextualidad y transforma la ópera, retoma la temática central y las características de Don Giovanni, un personaje que expresa más de lo que es y se presenta como un defensor de la libertad capitalista, la cual va obteniendo al servirse de su posición social y dinero para conseguir lo que desea sin importarle el prójimo. Estas características también las posee J. Volpi: a su modo, obtiene lo que busca y piensa poco en los demás. El primer acto es el prelude de la trama que se desarrollará en el siguiente apartado, se presenta al disoluto castigado.

La libertad pregonada por Giovanni al usar su posición social para ganarse el favor de las mujeres es la puesta en práctica por la idea capitalista que no quiere ser regulada, así como el burlador engaña a las féminas, J. Volpi lo hace con las personas, los dos

buscan lograr sus cometidos. A partir del embarazo no deseado de Judith, la herencia de los gustos musicales, las lecturas tempranas sobre el capital y el desencanto por su entorno, se gesta el impostor y en los siguientes actos desarrollará sus planes.

### **3.3. Segundo acto. *L'occasione fa il ladro***

El segundo apartado de *Memorial del engaño* proporciona muchos detalles, desde el paratexto que tiene como subtítulo. *L'occasione fa il ladro*, de Rossini y Prividali (1812) es la alusión intertextual del capítulo, y así como en el libreto, en *Memorial* se realizan varios intercambios, J. Volpi y su asistente Vikram son el trasunto de Don Parmenione y Martino, su sirviente. Si en la ópera el enredo se da porque se enamoran de una mujer, en la novela todo se centra en la búsqueda de la riqueza, dinero y poder.

Este apartado de la novela toma como eje central los encuentros entre espías, ejemplo de ello son las pesquisas de Leah y J. Volpi tras las huellas del difunto Noah o las relacionadas con la Segunda Guerra Mundial; también funge como un apartado contextual en el que J. Volpi justifica sus acciones a partir del entorno que facilitó las pugnas de posguerra y la creación de ladrones en el mundillo de la bolsa de valores, en lo bélico y lo económico, todo estaba ahí, para quien deseara tomarlo, el pequeño delito es aprovechar la oportunidad o seguir los pasos de quien abrió el camino.

La clave está en aprovechar las oportunidades que llegan de la nada, aprovechar el momento y obtener las ganancias a merced de los demás. En la novela se proporciona un contexto general del preámbulo en las negociaciones previas a la culminación de la Segunda Guerra Mundial y de las diatribas entre Harry Dexter White y John Maynard Keynes. Cada personaje busca obtener ventajas en los acuerdos y proponer un sistema económico que beneficie a su país de origen.

De este modo, al igual que los personajes de la ópera, tanto los protagonistas de la guerra, contemporáneos, amigos y enemigos de Noah Volpi, como los economistas del siglo XXI, a partir de los acontecimientos y el entorno en el que se desarrollaron, fueron capaces de conseguir el terreno propicio para conseguir lo que buscaban. Así, cada uno fue capaz de fingirse alguien que no era, ser espía de los movimientos del prójimo y actuar en contra de quien se opusiera a los planes elegidos, el principal objetivo era el beneficio propio.

Jorge Volpi tiene la capacidad para sintetizar acontecimientos históricos y amalgamarlos a través de elementos ficticios y reales. De esta forma, al dar seguimiento a las acusaciones por espionaje en contra de Noah Volpi, se sirve de los juicios en contra

de diversos personajes históricos, teniendo como eje nodal el de Harry Dexter White. En un panorama donde se tiene que andar con sigilo y tras un objetivo específico, es necesario conocer o adivinar los pasos del otro, Don Parmenione abrió la maleta y encontró una imagen que se le reveló como el principal objetivo, J. Volpi tuvo frente a él los placeres que le ofreció el mundo de las inversiones en la bolsa, así como los gobernantes, por medio de los economistas, decidieron el rumbo después de la Segunda Guerra.

Harry Dexter White fue el artífice del modelo económico propuesto por los Estados Unidos de América, el cual regiría el nuevo mundo después del movimiento armado. La diatriba contra su colega John Maynard Keynes suscitó la toma de posición en aspectos geopolíticos que aún en nuestros días tienen consecuencias. Así es como el reparto de los beneficios se fue alineando a las directrices de quienes creían tener la jerarquía para tomar decisiones y encaminar el proyecto político, económico y social a nivel mundial.

Estos acontecimientos, al parecer, propiciaron la gestación de revueltas dentro del mismo sistema, o eso nos han hecho creer, los cuales propiciaron que varios elementos del gobierno pusieran en marcha su labor de espionaje. En *Memorial del engaño* se describen algunos casos y su relación con la estructura que se estableció en puestos específicos del gobierno de los Estados Unidos de América, tal fue el caso de Elizabeth Bentley, quien realizó varios viajes a Italia, de ahí que “probably because of her exposure to Fascism in Italy, Bentley joined the American League against War and Fascism, a Communist underground organization, in 1935. A short time later, she joined the U.S. Communist Party”<sup>31</sup> (2002). Bentley fue secretaria de Jacob Golos, otro espía soviético, con quien mantuvo una relación amorosa clandestina.

Otro de los espías fue Whittaker Chambers, quien también confesó ser un comunista infiltrado y testificó contra White. Bajo la égida de estos personajes fue que Noah Volpi buscó un espacio dentro de los recovecos del gobierno y la ideología política porque “El *crash* del 29 fue el mejor caldo de cultivo para reclutar a esos idealistas, a todos ellos los laceraba la desigualdad y la injusticia, y convencerlos de sumarse a la lucha contra el imperialismo dejó de ser una tarea absurda o imposible” (2013, pág. 211). En los clamores de la guerra y las pugnas ideológicas no había nada que perder y la estrategia

---

<sup>31</sup> Probablemente a causa de su exposición al Fascismo en Italia, Bentley se unió a la Liga Americana contra la Guerra y el Fascismo, una organización Comunista clandestina, en 1935. Tiempo después, ella se unió a la Liga Comunista de los Estados Unidos. La traducción es mía.

fue sumar adeptos en contra de quien se erigiría como el vencedor y quería dominar y elegir el designio de quienes lo acompañaron en la lucha.

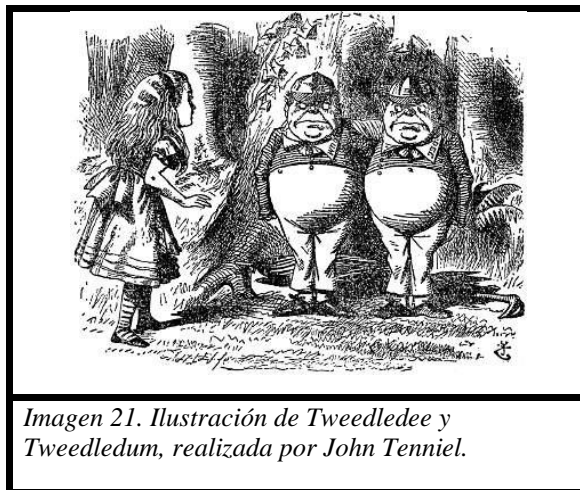
La búsqueda de los culpables de desestabilizar el sistema es prioritaria para el gobierno de Estados Unidos porque están pasando información al bando contrario, estas son las pugnas de posguerra y los encargados de estas actividades tienen que ser llevados ante la justicia, cualquier organización tiene que ser desarticulada y para eso se inician varios proyectos, como el Venona, el cual busca descifrar los mensajes que se envían las diversas agencias soviéticas.

El entramado para encontrar a los que llevan doble vida, como los espías durante la guerra, retoma elementos de la ópera de Rossini, cada personaje busca su beneficio y placer, los acontecimientos facilitaron la creación de impostores que aprovecharon el momento, lo mismo sucedió previo a la crisis del 2008, el contexto dio cabida a que varios inversores acrecentaran sus cuentas bancarias a costas de los demás sin pensar en las consecuencias de su engaño, época propicia para los ladrones. De ahí que J. Volpi pretenda limpiar su imagen, sus culpas, y se muestra como un hombre bueno, al igual que Don Parmenione.

Al final, todos los que se hacen pasar por buenos serán malos, según las perspectivas. J. Volpi alega que quería ser bueno porque se dio cuenta que “tras el dulce aroma desprendido de las fórmulas de Merton y Scholes se escondía un arenque putrefacto” (2013, pág. 259). Como otra forma de permanecer pulcro ante la mirada de los otros, apoyó varias causas, aunque quizá con la finalidad de fortalecer su ego, “me prometí que no pasaría un año sin que me convirtiese en otra de las estrellas del mundito operístico, en un mecenas de primer orden que no sólo podría escoger dónde sentarse, sino dónde acomodar a los demás” (2013, pág. 257). Su justificación es que el entorno no fue propicio y se le presentó la posibilidad de aumentar sus ganancias y, ante eso, no pudo contenerse.

J. Volpi y Vikram aprovechan la oportunidad gracias a lo que han aprendido y deciden iniciar su empresa para poner el mundo a sus pies, emprenden el viaje hacia la búsqueda del objetivo. No importan las pruebas de cómo los milagros económicos en Asia o Rusia durante los años ochenta y noventa, se convierten en burbujas a punto de estallar. Mientras tanto, en el *Memorial del engaño* se van entrelazando estos acontecimientos con los juicios de Alger Hiss y su esposa, quien les informa que Noah sí era comunista, esta revelación será un aliciente más para que J. Volpi pretenda indagar en el pasado de su padre.

Otras alusiones en este apartado corresponden a la relación que hace de diversos personajes o tramas literarias con situaciones secundarias que se mencionan en la narración, como cuando J. Volpi se refiere a sus nietos Dave y Joe, de forma despectiva, como Tweedledum y Tweedledee, personajes de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871), de Lewis Carroll (Imagen 21); describe los pasos de Whitaker Chambers como los del gigante del cuento inglés de autor anónimo con origen en la tradición oral, *Juanito y las habichuelas*; y se alude a la marcha militar de Estados Unidos de América, “Barras y estrellas” (1897), compuesta por John Philip Sousa.



En el apartado “*L’occasione fa il ladro*” se retoman varios paratextos que continúan la organización general de la obra, todo esto da sentido a los elementos que se insertan y a las situaciones que se abordan en los diez actos. También se sigue la estructura operística y cada escena se organiza a partir de la terminología musical, lo que da sentido a las intervenciones de los personajes (Anexos A y D). En este apartado también utiliza paratextos para dar congruencia a las acciones, los subtítulos de cada acto son una panorámica sobre lo que se abordará, de los saltos temporales entre los años previos o durante la Segunda Guerra Mundial, hasta los acontecimientos posteriores, como los años ochenta o noventa, en los que se desenvuelven J. Volpi y Vikram e inician a laborar en departamentos de derivados financieros.

La división en escenas y con terminología de la música de ópera es una constante. La escena III, “Sobre cómo enamorarse de una espía y engordar con una dieta de rencor”, inicia con una Aria y usa un par de recursos diferentes para abordar las biografías de dos personajes históricos. Descubre tres momentos relevantes en la vida de Elizabeth Bentley, los enumera y titula de la siguiente manera: 1. *Donde nuestra heroína descubre cómo*



*combatir el mal de amores; 2. Donde nuestra heroína descubre las ventajas sexuales del comunismo; y 3. Donde nuestra heroína encuentra al (rojo) amor de su vida.*<sup>32</sup>

Continúa con la Aria de Whittaker Chambers, en lugar de enumerar los acontecimientos utiliza un orden cronológico dividido en cinco fragmentos en los que también coloca el peso del personaje y demuestra cómo va aumentando: 1925. 155 libras (70 kilos); 1932. 175 libras (80 kilos); 1925. 187 libras (85 kilos)<sup>33</sup>; 1938. 200 libras (90 kilos); 1948. 265 libras (120 kilos).<sup>34</sup> En ambos casos, estos personajes históricos juegan un rol importante en el entramado de espías en las entrañas del gobierno de Estados Unidos y en las acusaciones hacia Harry Dexter White y su equipo de trabajo, en el que se encuentra Noah, padre de J. Volpi.

En este acto hay tres notas al pie: en la página 178 se describe el origen de los *hedge funds*, su organización, poca o nula regularización por parte del Estado y cómo se popularizaron a inicios de la primera década del siglo XXI; en la página 294 se hace una nota del traductor, nuevamente para darle verosimilitud al libro en cuanto que es una traducción del inglés; y en la página 313 se hace una descripción del declive de uno de los departamentos de derivados financieros. Respecto a los paratextos icónicos, utiliza fotografías en las páginas 190, 230, 238 y 314. Así como en el primer acto hay imágenes de personajes históricos, como Harry Dexter White, John Maynard Keynes, Alger Hiss y ficticios, Leah Levitt y Vikram Kureishy. La función de las fotografías es ilustrativa, dan al lector un panorama más realista de los acontecimientos que se van describiendo.

Otro de los recursos paratextuales recurrente es la transcripción del supuesto diario de Noah Volpi. En la página 263 se retoman fragmentos que pretenden demostrar la relación entre White, Noah y la Unión Soviética, por lo que se toman las entradas con las siguientes fechas: 23 de octubre de 1943, 13 de febrero de 1944, 20 de abril de 1944, 21 de abril de 1944 y 28 de junio de 1944.

Los paratextos son asideros de la narración, proporcionan al lector más elementos para inmiscuirse en la trama. A su vez, los metatextos aportan detalles sobre el contexto, proporcionan a los personajes características que complementan aspectos ideológicos, aficiones o van moldeando el devenir de su crecimiento dentro de lo narrado. En el segundo acto de *Memorial del engaño* se hace mención sólo de una película, *El tercer*

---

<sup>32</sup> Con cursivas en el original.

<sup>33</sup> Siguiendo el sentido del texto, aquí la fecha debería ser 1935 porque en este apartado se menciona el *Crash* del 29 como un suceso del pasado, no tiene sentido que se titule 1925, considero que es una errata en el texto.

<sup>34</sup> Con cursivas en el original.

*hombre* (1949), de Carol Reed. J. Volpi relaciona una escena en la que aparece momentáneamente Harry Lime (Orson Welles) pasada la primera hora del largometraje con el juicio en contra de Harry Dexter White.

También se refiere a una escena de la serie televisiva *Los Soprano* (1999), al narrar el acto intimidatorio en contra de una dominicana, amante de su yerno, por parte de un matón al sueldo. Para referir los gustos de las generaciones más jóvenes por la telebasura, J. Volpi describe el fanatismo de sus nietos por el programa de telerrealidad *American Idol* (2002).



Cobran relevancia como metatextos los libros que se van mencionando a lo largo del capítulo, como *Las consecuencias económicas de la paz* (1919) y *La teoría general sobre el empleo, el interés y el dinero* (1936), ambos de John Maynard Keynes, personaje relevante en este acto porque junto a Harry Dexter White, protagoniza las negociaciones que definirán el futuro económico a nivel global. Destacan también los libros de Alger Hiss, otro de los personajes que fue llevado a juicio, quien escribió *En la corte de la opinión pública* (1957) y *Recollections of a life* (1988). Además, se citan otros libros biográficos: *Alger Hiss: The True Story* (1976), de John Chabot Smith y *Laughing Last: Alger Hiss* (1977), de Tony Hiss; y el análisis psicológico que realiza Meyer A. Zelig, en *Friendship and fratricide* (1967).

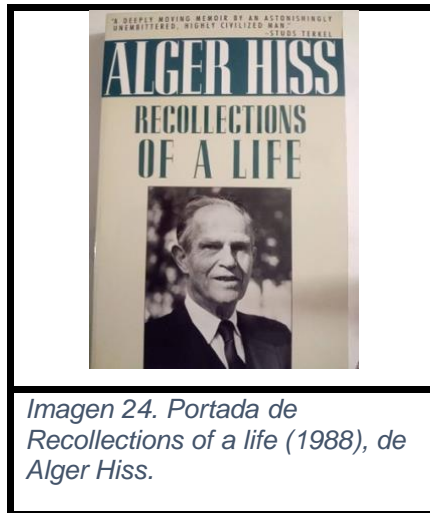


Imagen 24. Portada de *Recollections of a life* (1988), de Alger Hiss.

<p>Imagen 25. Portada de <i>Las consecuencias económicas de la paz</i> (1919), de John Maynard Keynes.</p>	<p>Imagen 26. Portada de <i>La teoría general sobre el empleo, el interés y el dinero</i> (1936), de John Maynard Keynes.</p>	<p>Imagen 27. Portada de <i>En la corte de la opinión pública</i> (1957), de Alger Hiss.</p>
<p>Imagen 28. Portada de <i>Alger Hiss: The True Story</i> (1976), de John Chabot Smith.</p>	<p>Imagen 29. Portada de <i>Friendship and fratricide</i> (1967), de Meyer A. Zeligs.</p>	<p>Imagen 30. Portada de <i>Laughing Last: Alger Hiss</i> (1977), de Tony Hiss.</p>

Cuando se describe la derrota y posterior muerte de Keynes, en la novela se cita “un poema de Thomas Parnell, un colega menor de Swift y Pope, que termina con estas palabras: ‘Y el significado de todo esto es: no te preocupes, siempre quedará la justicia divina’”. (2013, pág. 311). Como parte de las descripciones contextuales, se mencionan algunas revistas políticas como *New Masses* y *The Daily Workers*; *Time*, y otras con temáticas misceláneas o de índole sexual como *Play Boy* y *Hustler*.

En este apartado J. Volpi narra no sólo su afición por la música, sino cómo se fue abriendo paso en el mundo de los benefactores de varias salas operísticas alrededor del mundo. Recurre a *La bohème*, de Giacomo Puccini, cuando describe cómo se enamoró del Dr. Allan Whitrspoon, aconteció a primera vista, al verlo en el vestíbulo del MET. De esta forma, semeja la ópera y los amores de Mimí y Rodolfo, aunque retoma un diálogo previo a recibir una felación del nuevo amante: “Me tomó del brazo y yo lo seguí, excitado y atónito, hasta el baño de caballeros. Las melancólicas frases de Rodolfo y Marcello resonaban a lo lejos mientras él me bajaba la cremallera. —*Che gélida...* —sonrió— *Se la lasci riscaldar*” (2013, pág. 193).

A la par de los preámbulos de su vínculo nupcial con Leah Levith, J. Volpi sigue viéndose con Allan, su amante, y a través de la ópera describe su ruptura. Se sirve de *Turandot*, de Puccini, en la que la princesa de la antigua china pide a sus pretendientes resolver tres enigmas antes de acceder al matrimonio. La última vez que J. Volpi se encuentra con Whitrspoon escuchan una interpretación de la ópera interpretada por Birgit Nilsson, previo a ser interrogado sobre la futura boda con la historiadora: “—Los enigmas son tres, la muerte una —exclamó” (2013, pág. 231). Ahí termina uno de sus tantos engaños, no se arrepiente y sigue su vida.



Imagen 31. Portada de la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini.



Imagen 32. Portada de *La Bohème*, de Giacomo Puccini.

Otras de las óperas mencionadas son *Il Tabarro*, de Puccini, y *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, ambas interpretadas por Pavarotti, Domingo y Teresa Stratas, con puesta en escena de Zeffirelli. En este caso Leah Levitt está molesta al saberse engañada por Pam, una historiadora de arte con quien mantenía una relación lésbica. En *Il Tabarro* se narra la triste aventura amorosa de Giorgetta, quien pretende engañar a su esposo, Michele, con un estibador llamado Luigi.

*Pagliacci* juega con las líneas difusas que separan realidad y ficción. La obra se inicia con un prólogo en el que Tonio se dirige al público y explica que lo que verán en escena está tomado de la vida real. En este caso, cumple el rol de Briguella, personaje de la Comedia del Arte, quien es descrito por María de la Luz Uribe como:

inquieto, cínico, sagaz, dulzón. Su nombre viene de *Briga*, engaño, molestia. Su mayor entretención es organizar burlas e intrigas, dominando a los demás, especialmente si son tontos, embrollando papeles, desbaratando matrimonios, organizando golpes secretos de los cuales saca siempre un provecho personal. Cuando ha logrado así el dinero bebe [...] Él no respeta ni ama más que su propio placer. (1983, págs. 53-54)

Estas características describen a J. Volpi aunque se aluda a esta ópera para ejemplificar el engaño de Pam hacia Leah, la construcción estructural y temática de *Memorial del engaño* cuida estos detalles en los que se van engarzando acontecimientos dentro de la trama. El primer acto de *Pagliacci* describe la llegada de la compañía teatral al pueblo y demás peripecias que suceden a los personajes previo a que entren en su papel artístico; en el segundo acto desempeñan sus roles en escena, pero se dejan llevar por las peripecias acaecidas en la supuesta realidad de la primera parte, se trasponen los objetivos de los implicados, entre los amoríos, celos y engaños.



Imagen 33. Portada de la ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo.

J. Volpi utiliza la música como una forma de posicionarse como un personaje importante en el medio. Si en su niñez y juventud no tuvo las aptitudes para seguir el camino a forjarse una carrera como músico, en la adultez utilizará su dinero y egolatría para saberse benefactor y buscar los mejores puestos por el simple hecho de lucir y aparecer, demostrar su poder. Financia toda la puesta en escena de *Il trovatore*, con música de Giuseppe Verdi y libreto de Salvatore Cammarano y se molesta porque “al hojear el programa de mano constaté que mi nombre aparecía hasta la última página y en una letra diminuta” (2013, pág. 332). Volpi busca los reflectores y salirse con la suya. La ópera es un medio para obtener otros beneficios y aumentar su ego:

amenacé con cancelar mis donaciones [...] había prometido 12 millones sólo para esa temporada [...] se halló una solución que satisfizo a todos [...] mi nombre, en mayúsculas, encabezaría los programas de las producciones financiadas por mí con una tipografía legible [...] si me comprometía a mantener mis donaciones en el mismo nivel a lo largo de las cinco temporadas sucesivas, el Grand Tier Restaurant sería rebautizado como J. Volpi Grand Tier Restaurant. (2013, pág. 333)

La hipertextualidad en el segundo acto, “L’occasione fa il ladro”, se pone en práctica a distintos niveles, como principal se utiliza la temática de la ópera homónima. J. Volpi reúne las características de Don Parmenione, quien aprovecha la situación que se le presenta y pretende conseguir a Ernestina, la mujer comprometida con Alberto, su objetivo es obtener el beneficio que le llevó de la nada, no le importa la honestidad y se reconoce como un embaucador. A su vez, en las peripecias que viven personajes secundarios como Leah, también se transforman y adaptan a ciertos personajes de las óperas mencionadas en la narración.

Así como Don Parmenione, J. Volpi se exculpa al presentar sus fraudes como una consecuencia natural de los acontecimientos de sus predecesores. Ellos, los otros, inversionistas y dueños del mundo son quienes cimentaron las bases, él es un hombre que aprovechó las circunstancias, se apropió del método y lo puso a funcionar para obtener los beneficios deseados a costa de los que no tienen acceso a la toma de decisiones. Don Parmenione es un impostor al que no le importan las consecuencias de sus actos, sólo busca el beneficio propio. De esta forma, J. Volpi se configura y toma rasgos de este personaje, la ópera de Rossini puesta al servicio del entramado literario.

### 3.4. Tercer acto. *L'inganno felice*

El último apartado del libro usa como elemento intertextual *L'inganno felice* (1812), ópera con libreto de Giuseppe Foppa y música de Rossini. Así como en los actos precedentes, a partir del personaje principal e impostor de la pieza musical, se desarrollan algunas características en J. Volpi, la conclusión del apartado sintetiza la moraleja final que se vislumbra desde el paratexto del título que da nombre al capítulo. En esta última parte será el engaño feliz o afortunado de un J. Volpi que desvela algunos de los movimientos que lo llevaron a convertirse en uno de los perpetradores de la crisis económica de 2008, así como a descubrir los últimos secretos de sus progenitores.

Este capítulo, más breve que los anteriores, cuenta con cinco actos, en los que se ejemplifican y justifican las acciones de J. Volpi a partir de acontecimientos históricos que funcionan como base a las acciones que realizó el economista. Se hace una analogía entre la ópera y las finanzas y se describe la crisis de los tulipanes, se hace apología del caso Ponzi y cómo éste fue la piedra angular de los economistas de finales del siglo XX; a partir del juicio de Ethel y Julius Rosenberg se describe cómo fue el entorno posguerra, la persecución y los juicios como forma de combatir el espionaje; aunado al final en el que se vuelve a jugar-engañar al lector con un posible final que es desmentido en el último párrafo.

J. Volpi cumple la función que Ormondo realiza en la ópera de Puccini: ser el embaucador y quien pretende obtener un beneficio sin importar lo demás. El libreto de Foppa describe los siguientes acontecimientos: Isabella es la esposa del Duque Bertrando, Ormondo es consejero del duque y se acerca a su mujer con el interés de poseerla, ella lo rechaza y este pretende vengarse, así es como urde la mentira de una infidelidad por parte de ella; Ormondo le informa a Bertrando quien, molesto, encomienda a Batone, su sirviente, llevar a su esposa en una barca al mar y abandonarla para dejarla morir.

Ella, al ser arrastrada por la marea, llega a una playa y Tarabotto, un minero, la salva. Isabella no quiere que se sepa su identidad porque teme por su vida. Su salvador la hace pasar por su sobrina y la nombra Nisa. La ópera inicia diez años después de estos acontecimientos, se hace una reconstrucción de lo acaecido y a través de un retrato que Isabella posee de su amado se inicia la retrospectiva para tratar de comprender qué aconteció para que fuera condenada por su marido.

Estos enredos e imposturas de varios personajes son la base del último capítulo de *Memorial del engaño*, aunque también alude a sucesos y figuras específicas que forman parte de la amalgama que moldea y da forma a J. Volpi como personaje ficticio. Ejemplo



de ello es Alberto Vilar, un mecenas de la ópera “acusado de defraudar a inversionistas por 40 millones de dólares a través de su compañía [...] [que] ha financiado los sistemas de traducción simultánea —lo más innovadores del mundo— en teatros como el Met de Nueva York, el Covent Garden y la Ópera de Viena” (J.G., 2012).

Este mecenas real también realizó varias acciones que se adecuan en el memorial de Volpi, Vilar “built his fortune [...] through Amerindo Investment Advisors [...] he also had a seat on the Met’s board [...] For his \$18 million pledge to the Royal Opera House in London in 1999, its Floral Hall became the Vilar Floral Hall”<sup>35</sup> (Sandomir, 2021). Acciones realizadas por J. Volpi: buscar un espacio en el entorno de las juntas directivas de los salones de ópera a partir de las contribuciones de dinero, pretender que su nombre aparezca en los sitios estratégicos de mayor visibilidad en las cartas informativas de las presentaciones, las salas y demás tomas de decisiones al saberse benefactor de varias puestas en escena alrededor del mundo.

J. Volpi utiliza la ópera como modelo a escala de la avaricia que rodea el entorno de quienes dirigen el mundo, sentencia que “la ópera es un modelo a escala, no por marginal menos esclarecedor, de nuestra pasión por la insensatez” (2013, pág. 348). Es consciente de cómo por medio de sus pequeñas inversiones en el arte puede crearse una imagen frente a los demás, una fachada para ocultar sus intenciones. Además de tomar aspectos de Alberto Vilar, otro de los que le inspira es Carlo Ponzi, un italiano que emigró a Estados Unidos y quien por medio de un esquema de inversión piramidal estafó a miles de personas. Para ello, encadenó varias mentiras. Al llegar a América fingió ser hijo de ricos, aparentó tener solvencia económica pese tener empleos simples hasta que:

En 1907 cruzó la frontera con Canadá y se estableció en Montreal, donde entró a trabajar en una entidad bancaria que pronto se vio envuelta en una quiebra fraudulenta. Su propietario huyó a México al descubrirse que estaba pagando los intereses a cuenta de los ingresos de los nuevos clientes. Fue el primer contacto de Ponzi con el “esquema Ponzi”, aunque todavía no tenía ese nombre. (2022)

A partir de esta experiencia, y después de haber estado preso por intentar cobrar un cheque falso, regresó a los Estados Unidos y nuevamente estuvo tras las rejas al ser acusado de traficante de migrantes. Se estableció en Boston, fundó una empresa y por medio de su capacidad persuasiva consiguió inversores. El esquema Ponzi se define como:

---

<sup>35</sup> “Construyó su fortuna [...] a través de Amerindo Investment Advisors [...] también tenía un asiento en la junta directiva del Met. [...] Por los 18 millones de dólares que prometió al Teatro Real de Ópera de Londres en 1999, su Salón Floral se convirtió en el Salón Vilar Floral”. La traducción es mía.



Un fraude con el cual los estafadores consiguen pagar los intereses de una inversión con el mismo dinero invertido [...] las características del sistema son las siguientes [...] una persona (ya sea física o jurídica) ofrece gran rentabilidad a inversores gracias a que consigue fácilmente convencer a la gente para que se le presta capital para ser invertido. Los intereses del dinero depositado o prestado son pagados con el dinero que invierten los nuevos clientes. La rueda sigue funcionando hasta que deja de entrar dinero, y esto puede ser debido a una crisis, a que se acaben los estafados o cualquier otro motivo. En ese momento, se desmonta el entramado que deja a los estafados sin el ahorro que habían invertido. (BBVA, 2023)

Como se describe en *Memorial del engaño*, Ponzi realiza “una operación de robar a Pedro para pagar a Pablo [...] con un ingrediente añadido: convencer a cada cliente de sumar nuevos incautos” (2013, pág. 362). Este migrante italiano le descubre a J. Volpi las facilidades para obtener una fortuna a costa de los demás: “Sí, señoras y señores: entre 2003 y 2007 Vikram y yo nos convertimos en epígonos del Gran Carlo. Primero sin darnos cuenta, y luego bien conscientes de nuestros actos, nosotros también tuvimos nuestra Gran Idea” (2013, pág. 365). Este fragmento ejemplifica el título del segundo acto, la ocasión hizo al ladrón, una cínica confesión de quien no siente culpa y aprovecha la oportunidad porque la tiene frente a él.

En este último apartado se van entretejiendo las relaciones generales de la trama con los impostores que aparecen en las óperas que dan sentido a la intertextualidad y el papel que desempeña J. Volpi en la crisis económica de 2008. A su vez, se va desvelando la cacería de espías después de la Segunda Guerra Mundial. En la tercera escena se ocupa de describir a los Rosenberg, una pareja acusada de espionaje. Julius Rosenberg y Ethel Greenglass se conocieron durante 1936 en la Liga Juvenil Comunista (2019).

Un hermano de Ethel, David Greenglass, trabajó en Los Álamos, como parte del Proyecto Manhattan, presumiblemente compartió información con Ethel y su cuñado. En las indagatorias fueron acusados de entregar a los soviéticos documentos clasificados relacionados con la construcción de la bomba atómica, su juicio inició el 6 de marzo de 1951, fueron condenados a muerte, fueron ejecutados el 19 de junio de 1953. Este suceso fue un precedente porque sería el preámbulo a la muerte del padre de J. Volpi, pues la condena de los Rosenberg fue “apenas seis meses antes de que Noah se precipite por la ventana” (2013, pág. 376).

Estos acontecimientos originados por la Guerra Fría posibilitan la hipótesis de un posible atentado contra Noah, quien estaba en la mira por ser considerado también un

espía comunista. J. Volpi va desvelando el pasado de su padre con la ayuda de Leah, quien lo guía en su recorrido por los acontecimientos que dieron pie a la instauración del sistema económico del cual se aprovecha para amasar su fortuna. Se evidencia que, así como los personajes principales de las óperas dan nombre a cada acto, la historia detrás de la crisis mundial está compuesta por espías de espías, donde nadie confía en el otro porque sabe que en el mundo de las finanzas todos son impostores.

El último apartado también se sirve de los paratextos que se han utilizado a lo largo de la obra. Mantiene una estructura operística, hay un subtítulo general en cada uno de los actos y en estos, por medio de subtítulos, divide las intervenciones de los personajes. Al cierre, en los últimos dos párrafos del libro se agrega un fragmento que se titula “telón” y cierra el escrito con una frase típica que da fin a la ópera: LA COMMEDIA È FINITA, esta frase también sirve como cierre al libreto de *L'occasione fa il ladro*.

Sólo se usa en una ocasión la nota al pie. En la página 383 se agrega una nota del editor que sugiere consultar en la página web de la *National Security Agency*, los archivos del proyecto Venona. Esto, nuevamente, con la finalidad de proporcionar verosimilitud a lo que aparentemente es una traducción del libro *Deceit*, de J. Volpi, publicado en inglés. El otro paratexto utilizado son las fotografías en las páginas 364, 379, 408, 414, y 423, en orden de aparición, se utilizan para mostrar aspectos narrados en las páginas que aparecen. Por ejemplo, la primera imagen es de Carlos Ponzi en Brasil, porque al salir de prisión en 1934 y ser deportado a Italia, con 54 años, “logró un empleo en una línea aérea italiana que conectaba Italia y Brasil y se instaló en Río de Janeiro” (Sada, 2022).

El personaje de Eliah Strauss está inspirado en Eliot Spitzer, quien fungió como gobernador de Nueva York de enero de 2007 a marzo de 2007, se le conocía como *the scourge* de Wall Street, quien inició las pesquisas en contra de varios departamentos de derivados financieros, pero que también estuvo inmiscuido en escándalos sexuales y se le acusó de ser parte de una red de prostitución. Estos acontecimientos se refieren como una venganza doble, primero Strauss, quien estaba pisándole los talones a los negocios turbios de JV Capital Management y también contra el yerno de J. Volpi, por ser amigo juergas del anterior.

Los dos serán juzgados, “cuando el New York Times colocó ese titular en su página web: Strauss ligado con una red de prostitución, clausuró para siempre la carrera del *sheriff* de Wall Street” (2013, pág. 398). A partir de estos acontecimientos, J. Volpi se libra, al menos por un tiempo, de uno de sus perseguidores. Es evidente que esta

subtrama fue escrita a partir de sucesos reales, prueba de ello son las siguientes notas de la prensa:

Gov. Eliot Spitzer, who gained national prominence relentlessly pursuing Wall Street wrongdoing, has been caught on a federal wiretap arranging to meet with a high-priced prostitute at a Washington hotel last month, according to a law enforcement official and a person briefed on the investigation. The wiretap captured a man identified as Client 9 on a telephone call confirming plans to have a woman travel from New York to Washington, where he had reserved a hotel room, according to an affidavit filed in federal court in Manhattan. The person briefed on the case and the law enforcement official identified Mr. Spitzer as Client 9. The man described as Client 9 in the affidavit arranged to meet with a prostitute who was part of the ring, Emperors Club VIP, on the night of Feb. 13. Mr. Spitzer traveled to Washington that evening, according to a person told of his travel arrangements.<sup>36</sup> (New York Times, 2008)

Spitzer era un personaje incómodo para los millonarios que generaban sus ganancias en la bolsa porque “ganó fama nacional cuando se convirtió en fiscal general del estado de Nueva York a finales de 1990. Su persecución agresiva de los delitos financieros le valió el apodo del 'sheriff de Wall Street'” (Reuters, 2013). Como fiscal dirigió investigaciones sobre asuntos corporativos, malos manejos en instituciones financieras y corporativos de inversión, lo cual hizo que varios de estos quebraran. La imagen que se utiliza en *Memorial del engaño* muestra a Eliah Strauss buscando documentos en los archiveros de una oficina.

La siguiente fotografía que se reproduce en la novela es una imagen de octubre de 2008 en la que aparecen Henry M. Paulson, Secretario del Tesoro de Estados Unidos desde julio de 2006 hasta enero de 2009; Ben Shalomon Bernanke, Presidente de la Reserva Federal desde febrero de 2006 hasta febrero de 2014; y Timothy Geithener, Secretario del Tesoro de Estados Unidos desde enero de 2009 hasta febrero de 2013.

---

<sup>36</sup> “El gobernador Eliot Spitzer, quien ganó relevancia nacional persiguiendo implacablemente las irregularidades en Wall Street, fue captado en una grabación telefónica federal cuando concertaba una reunión con una prostituta de lujo en un hotel de Washington el mes pasado, según informaron un oficial de policía y otra persona que era parte de la investigación. Las grabaciones telefónicas determinaron que se trataba de un hombre identificado como Cliente 9, quien confirmaba los planes para que una mujer viajara de Nueva York a Washington, donde él había reservado una habitación de hotel, según una declaración jurada presentada en un tribunal federal de Manhattan. Un investigador del caso y el oficial de policía identificaron al Sr. Spitzer como el Cliente 9. El hombre descrito como Cliente 9, en la declaración jurada, dijo que organizó una reunión la noche del 13 de febrero con una prostituta empleada del Emperors Club VIP. El Sr. Spitzer viajó a Washington esa noche, según una persona que informó sobre los preparativos de ese viaje”. La traducción es mía.

Desde inicios de 2008 se sabía que la crisis económica era inminente, pero los altos mandos del gobierno norteamericano seguían ocultando.

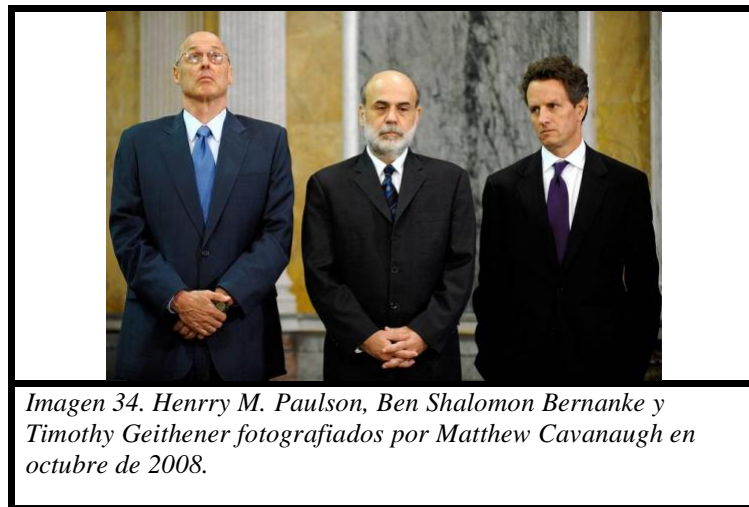


Imagen 34. Henry M. Paulson, Ben Shalom Bernanke y Timothy Geithener fotografiados por Matthew Cavanaugh en octubre de 2008.

Los últimos dos paratextos icónicos aparecen en las páginas 414 y 423, donde se reproducen imágenes que muestran a los padres de J. Volpi. En la primera se observa a Judith realizando trabajo de oficina para los rusos y, en la última, aparecen Judith y Noah en lo que, según el pie de foto, fue su última fotografía en la que aparecen juntos, fechada en 1953. En esta última parte del libro se van atando los cabos que relaciona a los progenitores de J. Volpi con el comunismo y cómo, después de la guerra, se inició una persecución en contra de sus simpatizantes, sobre todo, a partir de la propuesta impulsada por Joseph McCarthy, la cual se llevó a cabo principalmente de 1950 a 1956.

Hay otros elementos metatextuales que sirven como referente de las acciones realizadas por los personajes, como la serie *The good wife*, que se centra en el matrimonio entre Alicia Florrick y Peter Florrick, fiscal de Cook County, Illinois, encarcelado después por casos de corrupción política y escándalos sexuales, inspirada en el matrimonio de Eliot Spitzer y Silda Wall. Ellos estuvieron juntos por más de 20 años, “including a tense 2008 news conference where he resigned 48 hours after revelations that he had frequented a high-end prostitution service [...] the iconic image of the stoic though ashen-faced wife standing next to another failed politician would help launch a television show, inspiring CBS ‘The Good Wife’”<sup>37</sup> (Walshe, 2013).

---

<sup>37</sup> “Incluida una tensa conferencia de prensa en 2008 en la que renunció 48 horas después de que se revelara que había frecuentado un servicio de prostitución de alto nivel [...] la imagen icónica de la esposa estoica aunque con el rostro pálido junto al político fracasado ayudaría a lanzar un programa de televisión, inspirando ‘The Good Wife’, de CBS”. La traducción es mía.

Otra emisión televisada se menciona cuando J. Volpi hace alarde de su poder frente a una mujer, de quien obtiene su silencio gracias a que ofrece una mínima cantidad económica. Irónicamente menciona:

Saludé a la recepcionista con un guiño y, sin mediar palabra, deposité un billete de cien dólares frente a sus narices. La mujer se los embolsó sin ofenderse y fijó su atención en el programa de concurso –¿*Quién quiere ser millonario?*–, cuya empalagosa melodía se filtraba desde el televisor. (2013, pág. 412)

Para Volpi esa cantidad es insignificante, quizá para la empleada sea de más ayuda. El programa británico *Who Wants to Be a Millionaire* ofrece dinero a quien responde correctamente una serie de preguntas, las cuales van aumentando su dificultad. En esta parte del relato, J. Volpi visita a su madre en la residencia de ancianos donde se encuentra. Es la última vez que dialogan y él le hace varios cuestionamientos de los cuales nunca tendrá respuesta. Ella muere esa tarde.

Como en los apartados precedentes, la ópera también está presente. Al ejemplificar la relación de la ópera con la guerra o campo de batalla que es la vida y la búsqueda de la supervivencia, utiliza el *Nessun dorma* del acto final de *Turandot*, de Giacomo Puccini, como preludio de la batalla contra la muerte. En la obra, la princesa Turandot decapita a sus pretendientes si no le contestan tres adivinanzas, uno de ellos (Calaf) cumple con lo establecido. La princesa busca saber el nombre y pide que lo busquen en todos los confines del reino. Esta historia semeja la búsqueda de J. Volpi tras el velo en el que se encuentra la vida oculta de sus progenitores.

*Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*, con música de Wolfgang Amadeus Mozart y libreto de Lorenzo da Ponte, es una ópera en la que se realiza el intercambio de parejas que al final aceptan lo voluble de la vida y continúan su vida después de engañarse, así como son las relaciones entre Leah y J. Volpi o Judith y Noah, entre otras que acontecen en la novela, dejan de lado los engaños y continúan su vida porque saben que hay un objetivo que va más allá de una relación amorosa, hay un final o bien común que comparten como pareja. Sobre *Lohengrin*, de Richard Wagner y *Rigoletto*, con música de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave, Volpi relaciona los tiempos convulsos de la inminente crisis a las adecuaciones y pobres representaciones de estas obras ante la falta de público y apoyos económicos porque, de no haber sido por hombres como él, muchos hubiesen perdido su trabajo, por lo que se le debe agradecer al capital “salvar miles de puestos [...] en una recesión como la nuestra, merecería un premio” (2013, pág. 350). El personaje hace alarde de su aparente benevolencia ante la

crisis, de la cual él ha sido partícipe, porque cree que ayuda a los trabajadores al mantenerlos en su empleo.

Cuando se relatan acontecimientos que tienen que ver con la crisis y caída de la Unión Soviética a inicios de la década del 90, se menciona la ópera *Borís Godunov*, de Modest Músorgski, basada en la obra de Aleksandr Pushkin y la canción *ochi chornie*, escrita por el poeta Yevhen Pavlovich Hrebinka. Su labor benefactora hizo posible representaciones como *La fuerza del destino*, con música de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave o *Cuentos de Hoffman*, con música Jacques Offenbach y libreto de Jules Barbier.

En el último acto sólo se menciona un libro, *Extraordinary Popular Delusions and the Madness of the Crowds*, de Charles Mackay (1841). En su volumen uno, titulado “National Delusions” se describen tres burbujas económicas: la acaecida entre 1711 y 1720 en la *South Sea Company*, la ocurrida en la *Mississippi Company* entre 1719 y 1720, así como la manía por los tulipanes acaecida a inicios del siglo diecinueve. Estos acontecimientos sirven para ejemplificar lo que estaba sucediendo a inicios del siglo XXI: “igual que los *bloemisten*, nosotros también negociábamos con viento” (2013, pág. 355).

Como parte de las descripciones y los acontecimientos durante el lapso que va de la posguerra a la inminente crisis económica del 2008, se hace mención de algunos periódicos y revistas como *Boston Post*, *New York Post*, *Daily News*, *Wall Street Journal*, *New York Times*, *Playboy*, así como la compañía *Condé Nast Portfolio*, de la que forman parte *Vogue*, *The New Yorker*, entre otros medios impresos y digitales, los cuales fungen como informantes de los acontecimientos, además de cumplir su función como parte del entramado ideológico capitalista que J. Volpi se encarga de justificar.

Como último guiño para el lector, uno de los sobrenombres de Noah Volpi es *Lisitza*, zorro en ruso. Según el *Diccionario de símbolos* (1992) de Cirlot, es un “símbolo frecuente del diablo. Expresa las aptitudes inferiores, las tretas del adversario” (pág. 473); a su vez, siguiendo a Chevalier y Gheerbrant (1986), “a la zorra se le toma por lo general como símbolo de la astucia, pero de una astucia dañina casi siempre [...] es capaz de transformarse y de vivir en medio de los hombres, sin atraer su atención” (págs. 1090-1091).

Para la sociedad norteamericana de posguerra, que se encargó de perseguir y enjuiciar a los supuestos traidores de la patria que se dejaron llevar por las ideas del comunismo, Noah Volpi es un enemigo diabólico, encarna el mal, supo acercarse al poder, ayudar a quienes decidían el futuro del planeta, como allegado de Harry Dexter

White presenció las negociaciones y se inmiscuyó, por medio de la impostura, en la pugna entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Por su parte, su hijo, J. Volpi, también posee las características del zorro, con astucia sabe abrirse espacio en el mundo de los economistas y aprovecha el momento para engañar a todo el mundo, toma de sus colegas las herramientas y las pone en práctica.

El último acto es la historia de los espías de espías. Como en la ópera homónima que da nombre al apartado, el aparente final es una más de las mentiras, de ahí que en el Telón escriba: “Lectores míos, mis semejantes, mis hermanos, ¿alguno de ustedes se dejó engatusar con este final de pacotilla?” (2013, pág. 426). Después de haber leído la mayor parte del libro, el lector es consciente de estas llamadas de atención, del juego propuesto por el presunto autor de lo que se lee. J. Volpi cierra con el engaño feliz, porque ha logrado eludir a la justicia.

*Memorial del engaño* es el *mea culpa* de un prestidigitador que se sirve de diversas tretas y artimañas para embaucar al lector por medio de los aspectos de transtextualidad en la obra. J. Volpi justifica sus actos, confiesa, pero a la vez se divierte contando al público atolondrado que hojear las páginas. Es un personaje que se crea a sí mismo, oculto, prófugo, no tiene rostro y tiene varios, es Don Giovanni, Don Parmenión y Ormondo, pero no es ninguno. A través de la impostura escribe lo que quiere que se sepa, cada lector tendrá que indagar en los acontecimientos y los personajes para tratar de localizar una posible verdad.

El escrito de J. Volpi también puede leerse desde la impostura y a través de Jorge Volpi como una crítica al capitalismo, por medio del personaje que indaga en el pasado de sus padres y va reconstruyendo diversos sucesos históricos del siglo XX que facilitaron el auge de los procesos que culminaron con la crisis económica de 2008. *Memorial del engaño* es una obra que juega con las pesquisas tanto de los personajes como de la sociedad. J. Volpi es producto de la avaricia humana y su necesidad de poseer el poder, tener siempre en las manos la capacidad de decisión, el futuro de los demás, como los personajes de las óperas que, por medio del pastiche, realiza un contrato con el lector.

La autoficción como elemento de transtextualidad y campo de fuerzas, se sirve de las pugnas que acontecen en la trama para que J. Volpi obtenga capital simbólico. Él siempre esté detrás de sus objetivos en el mundo de los fondos de inversión y la ópera porque el poder lo es todo, lo demuestra al indagar en la vida de su padre y sus coetáneos, con quienes estuvo al momento de elegir el rumbo del mundo después de la guerra. Del mismo modo, J. Volpi es partícipe del auge y caída, al menos momentáneo, del sistema

económico instaurado después del conflicto bélico, representa la insensatez y los excesos de las altas esferas, sus justificaciones deberían ser puestas en tela de juicio por el lector.

*Memorial del engaño* es una treta en la que su autor se sirve de la impostura en diversos niveles para mostrar los vaivenes de un campo en el que se tienen que realizar pesquisas para acceder a la posible verdad de los acontecimientos que fueron moldeando el mundo en general y, en particular, el devenir en la vida de J. Volpi, personaje que es producto de los tiempos aciagos del más recalcitrante capitalismo, así como del egoísmo y la pugna o el juego por el poder. Jorge Volpi utiliza los recursos de la novela del yo y pone frente al lector una obra que miente porque detrás de la impostura está la verdad que tendrá que desentrañar quien indague en sus páginas. Narrar la vida, es entonces una sombra de papel, un personaje fabricado con realidad, engaños y juegos.



### ***La commedia è finita. Conclusiones desde un sitio desconocido***

El grupo del Crack fue una consecuencia de los movimientos y cambios en el campo literario latinoamericano. Después del auge de las figuras del Boom, el panorama cultural del continente tomó diversos caminos, uno de ellos fue la búsqueda de nuevos enfoques respecto a las inquietudes generacionales; el otro, se propuso continuar o retomar las convenciones estilísticas o temáticas del realismo mágico. A finales de los años 80 e inicios de los 90 del siglo pasado, varios jóvenes aspirantes a escritores decidieron buscar un espacio en el campo literario por medio de inquietudes u obsesiones, a partir del entorno que vivían, prueba de ello fueron la antología *McOndo*, coordinada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, y el *Manifiesto Crack*, presentado por Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla y Jorge Volpi.

La unificación como grupo, según los integrantes del Crack, fue consecuencia de acontecimientos casuales, como acudir a la misma escuela o coincidir en talleres literarios, así como de la iniciativa de uno de ellos para organizarse, tomar un nombre y publicar sus obras. Cada uno publicó sus en solitario, aunque a partir de las dificultades para encontrar espacio para sus escritos en editoriales más grandes, vieron la posibilidad de unificar sus relatos por la temática y presentar la propuesta. A partir de esto se publicó *Tres bosquejos del mal* (1994), con relatos de Padilla, Urroz y Volpi.

En 1996 presentaron cinco novelas y las acompañaron con un manifiesto, en el que mostraron su posicionamiento respecto a una idea literaria específica y que consideraron poco abordada en esa época, abogaron por el cronotopo cero y la experimentación estructural. Respecto a esto, Jorge Volpi usó la transtextualidad al crear sus escritos, así como diversas estrategias narrativas y estructurales para crear imposturas literarias. Esto permitió que las temáticas de sus obras, a parte del trasfondo social y político en el que se enmarcaban, fuera una crítica al sistema establecido y mostrara la impostura como una evidencia de la necesidad de ejercitar la capacidad crítica del lector.

La impostura de Volpi atiente a “La llamada del juego” propuesta por Kundera, y usa aspectos lúdicos al menos en tres nivel: del campo literario, de intertextualidad y de autoficción. Es Johan Huitzinga, en *Homo Ludens* (2022), analiza y define el juego, para él es:

una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de

tensión y alegría y de la conciencia de «ser de otro modo» que en la vida corriente. (2022, pág. 55)

Además de definirlo, Huizinga propone un análisis en el que se tiene en consideración su esencia y significado, porque éste tiene una función llena de sentido, todo juego significa algo, de ahí que el Manifiesto Crack tenga una significación como llamada para hacerse notar en el campo literario. A su vez, en *Memorial del engaño*, Volpi sintetiza la vida de un hombre que juega al hurgar en su pasado pero que también tiene entre sus manos el destino económico de la sociedad, de ahí que el accionar del narrador personaje se torne hacia lo irracional, otra característica del juego, así como también su relación con lo estético puede ejemplificarse con los elementos paratextuales, que proponen una pertenencia de la obra al género memorialístico.

También, el lenguaje se impregnado de juego, el cual puede ser serio y nada cómico ni para el jugador ni para el espectador, en este aspecto radica otra de las virtudes de *Memorial del engaño*, el lector entra en la dinámica del pacto ficcional y sigue las peripecias del narrador personaje dentro de los entramados mundos de la economía y, pese a saber las consecuencias de los actos perpetrados, también sigue las angustias y fallos de J. Volpi hasta que se evidencian las demás características del juego, la libertad y la absorción que se hace del jugador, el lector se deja llevar, cree en las ficciones descritas.

Pese a esto, el juego no es la vida, tiene sus límites, su estructura interna y sólo se desenvuelve en su campo, en este caso, el de la novela, fuera de ahí las reglas no son válidas pero mientras permanecemos dentro, somos capaces de continuar el trayecto, tomar partido y dejarnos llevar por los acontecimientos. Siempre habrá un jugador que infrinja las reglas pero “también en el mundo de lo serio los tramposos, los hipócritas, los falsarios salen mejor librados” (pág. 30), esto sucede con J. Volpi porque sigue libre, no ha sido encontrado ni juzgado y al cierre de la novela pareciera que planea continuar con las acciones ilegales. Ahí está el placer de la impostura, estar prófugo, pero esto no tendrá sentido si no se le busca, porque eso sería ponerle fin al mundo del juego.

A partir de la propuesta metodológica utilizada en este trabajo, la cual derivó de los conceptos teóricos de Bordieu, Genette y Alberca, se pueden realizar acercamientos críticos a otros textos literarios, específicamente a los escritos por integrantes del Crack, debido a la relevancia que estos dan a la relación de sus narraciones con otras obras, ya sean literarias, pictóricas, cinematográficas o musicales. Por consiguiente, el trabajo artístico se plantea como una posibilidad de ir más allá de los aspectos literales e incita a

indagar en la función de los campos culturales y los subtextos que, en ocasiones, se propician a partir de la comprensión de los demás componentes ocultos en la obra.

*Memorial del engaño* puede describirse como un juego hipertextual, una transformación lúdica de lo literario, que ya está presente en el *Quijote*, por lo que se inserta en esta tradición que menciona Kundera en “La desprestigiada herencia de Cervantes”. Los aspectos de transtextualidad propuestos por Genette también cumplieron una función relevante en *Memorial del engaño*, pues esta utiliza como referentes principales las óperas *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (1787), *L'occasione fa il ladro* (1812) y *L'inganno felice* (1812), cada apartado en el que se divide la obra tiene argumento central un aspecto de los libretos mencionados, y el personaje de J. Volpi sigue el arco argumental del protagonista de cada ópera. También, por medio de diversos paratextos, como títulos, subtítulos, notas al pie de página e imágenes, se pretende que el lector sea partícipe del engaño propuesto en todo el libro.

A través de la metatextualidad fue posible reconocer otros referentes del autor y sus personajes, aunque no sólo se evidenció la continuidad en preocupaciones temáticas, el reconocimiento de los textos posibilita que el lector identifique una época determinada en la que suceden los acontecimientos o sea consciente de las afinidades de los personajes con corrientes ideológicas, las cuales, al menos en *Memorial del engaño*, son relevantes respecto al tema que se aborda. La hipertextualidad por transformación que utiliza Jorge Volpi en la construcción de la novela retoma a los personajes principales de las óperas base y los adecua para desarrollarse en el contexto de los siglos XX y XXI.

Por medio de la architextualidad, *Memorial del engaño* se presentó como una propuesta estilística que va de las aparentes memorias de J. Volpi a ser una obra en la que se conjuntan la estructura operística y la novela, sin dejar de lado que también se transcriben fragmentos del diario de Noah Volpi, noticias tomadas de periódicos y telegramas. La conjugación de posibilidades genéricas abonó a la idea de crear un objeto estético en el que el engaño, incluso en la clase de texto que se escribe, es parte de la impostura que se pretendió concebir al presentar la vida del personaje central de lo narrado.

Todos estos juegos estilísticos posibilitaron la impostura en los diversos niveles de análisis abordados en este trabajo porque la autoficción es otro juego literario que practica Volpi, lo hace a partir de su nombre propio, su biografía, sus referentes. La autoficción es un juego de máscaras en el que, por medio de la novela, Volpi hace una crítica al sistema económico capitalista, el cual se gestó y sirvió de muchas estrategias

en las que sólo unos cuantos eran beneficiarios a costa del trabajo de la mayoría, prueba de ello son las pérdidas causadas a la sociedad civil durante la crisis económica de 2008. En la obra se hizo un recorrido paralelo entre la puesta en práctica del sistema económico de posguerra y el crecimiento personal y laboral de J. Volpi, quien fue como uno de los discípulos de los teóricos neoliberales y como artífices de la primera gran crisis económica del siglo XXI.

Jorge Volpi, junto con sus compañeros del Crack, buscó un espacio en el campo literario mexicano de finales del siglo XX, para ello, retomó la estrategia de unificarse como grupo y siguió la llamada al juego, sirviéndose de un manifiesto que como género fue un manual de reglas para proponer “revolucionar” la teoría y los procesos literarios. Esto no surgió espontáneamente, sino tras realizar sus primeros ejercicios de escritura junto a ellos, como en *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, y después de que cada uno emprendiera la búsqueda de editoriales para publicar, retomaron esa complicidad en la escritura como forma de posicionarse en un entorno que era poco accesible para los noveles aspirantes a escritores. Además, a partir de la obtención de premios literarios fueron adquiriendo capital simbólico.

La presentación en conjunto de 5 libros, la lectura de un manifiesto y las posteriores críticas recibidas los colocaron en el mapa, no fueron los únicos escritores jóvenes que buscaron un cambio respecto a los preceptos establecidos, prueba de ello fueron los escritores antologados en *McOndo*. Volpi, desde sus primeros libros, se caracterizó por utilizar diversos juegos estructurales como la autoficción, el falso diario, colocar referencias musicales, notas al pie de páginas y demás aspectos y temáticas que se consideran cosmopolistas, sin dejar de lado que algunos de sus referentes son los escritores de la generación de Contemporáneos, Medio siglo o autores como Jorge Luis Borges o Ítalo Calvino.

Por medio de la relevancia que Volpi da a la estructura de sus escritos es posible identificar elementos que se entrelazan con el tema central de sus libros, esto sucede desde su primer libro publicado, *Sonata para flauta, oboe, cello y arpa, Op. 1* (1991), donde a partir de cada uno de los instrumentos musicales del título se desarrollan los acontecimientos; también en su obra ensayística esto es característico, como ejemplo de ello, en *Examen de mi padre* (2016), las partes del cuerpo se van entrelazando sucesos relevantes de la vida social y política del México actual.

Otro elemento con una tradición detrás y retomada por Volpi en su escritura es la función que se le da al lector al momento de confeccionar su escritura. En *Memorial del*

*engaño*, J. Volpi, a través de paratextos, como las notas al pie de página, asumiéndose un experto y a sabiendas de que el lector es un ignorante en el tema, siguiendo la arrogancia con que narra y describió sus peripecias en el mundo de la bolsa, explicó al lector cómo es que funciona el mundo de las finanzas. En las obras de Volpi quien escribe no está sólo, necesita de la complicidad del quien está frente a las palabras, las cuales toman sentido a partir del diálogo complementario que se da con el receptor.

A partir de la realización de este trabajo investigativo, conforme se avanzó en la recopilación de información para cada uno de los apartados, fue necesario dejar varios aspectos relevantes respecto al tema para futuras indagaciones a detalle. Se hizo evidente que aún hay líneas temáticas que deben ser tomadas en cuenta y son una veta para continuar explorando los procesos históricos y sociales de la literatura latinoamericana. Por ejemplo, hace falta realizar más acercamientos críticos en torno al Crack como grupo, así como a las obras de cada uno de los integrantes.

También es necesario hacer revisiones críticas del contexto literario mexicano de finales del siglo veinte, específicamente sobre el grupo del Crack desde una perspectiva renovada, en la que se dejen de lado las aseveraciones sin argumentos literarios, las afinidades o diferencias personales con los autores; una crítica que indague en el contexto de creación de las obras, así como en su contenido y no sólo se urdan comentarios a partir de la figura de los escritores o siguiendo una línea dictada por el medio en el que se publicarán los comentarios vertidos, dejando de lado la calidad de la propuesta literaria.

El presente trabajo abordó algunos elementos de *Memorial del engaño*, novela que cierra la tetralogía del Siglo XX, la cual sitúa partes de la trama durante acontecimientos periféricos de la Segunda Guerra Mundial, así como sus posteriores repercusiones. Más allá de algunos estudios panorámicos sobre otros libros de Volpi, aún hay cabida para propiciar rutas analíticas sobre su obra, teniendo en cuenta su vasta producción a la fecha y considerando las relaciones que hay entre sus inquietudes temáticas, las cuales se reelaboran con el paso del tiempo, sin dejar de lado que en sus trabajos recientes se evidencia una preocupación por temáticas relacionadas con la violencia que vive México, aunque también ha abordado otras áreas como la neurociencia o las relaciones de poder en los distintos niveles de la sociedad.

La propuesta metodológica utilizada en esta investigación unifica aspectos sociológicos y narratológicos que posibilitan una comprensión desde diversas perspectivas; a partir de Bourdieu, a la par de una revisión panorámica del contexto histórico en el que se formó y posteriormente escribió Volpi su obra, teniendo en cuenta

las relaciones que gestó con amigos y las pugnas dentro de un campo cultural específico, su búsqueda por hacerse un espacio y el posterior ascenso en los diversos escalafones estructurales de poder dan cuenta de su camino y crecimiento. Por medio de la terminología de Bourdieu es posible proporcionar una perspectiva general del medio en el que se desenvuelven los artistas, porque los acontecimientos de los que son parte influyen en la escritura de las obras.

A su vez, al complementar el análisis sociológicos con los aspectos de textualidad, a partir de lo propuesto por Gérard Genette, es posible identificar elementos que conforman la obra y son relevantes al momento de su construcción. Los elementos intertextuales son una guía para ubicar y comprender los referentes principales de la obra y de quien escribe; los paratextos cumplen una doble función al guiar al lector hacia un rumbo determinado pero también poseen información acerca de la función global del libro como producto determinado por aspectos estilísticos o culturales; la metatextualidad es capaz de ayudar al lector a construir los espacios y personajes a partir de la identificación de las obras que son sus referentes; la hipertextualidad permitió identificar los cambios respecto al hipotexto, sus adecuaciones y relaciones con el hipertexto, que en este caso es *Memorial del engaño*; respecto a la architextualidad, se presenta como las memorias de un personaje, las cuales tienen estructura operística y se puede leer también como una novela.

Por medio de esta metodología también es viable realizar acercamientos analíticos a otras obras, empezando con las de escritores pertenecientes al grupo del Crack, porque comparten una propuesta literaria y es posible identificar las influencias similares, así como los vínculos entre la producción de sus escritos, debido a que en varias ocasiones, a partir de su amistad, han elaborado libros en conjunto, sin dejar de lado las lecturas previas que generalmente realizan a partir de los manuscritos originales antes de publicar. Todo esto facilita la correlación entre la producción de estos escritores.

A partir de la realización de este trabajo de investigación se pudo constatar que Jorge Volpi logró posicionarse en el campo literario mexicano al ir adquiriendo capital simbólico, primero como parte del grupo del Crack, que por medio de la unión y la publicación conjunta de sus escritos y después al unificar la presentación de novelas, acompañadas de un manifiesto. Otro momento relevante fue la obtención del premio Biblioteca Breve con *En busca de Klingsor* (1999), lo que posibilitó la traducción del libro a varios idiomas, así como la visibilidad a nivel mundial como uno de los referentes de la narrativa latinoamericana.

Jorge Volpi comparte una similitud respecto al posicionamiento de varios escritores de generaciones anteriores, haber sido parte del servicio exterior mexicano, así como haber buscado espacios de publicación fuera de México, específicamente en España, donde tiene una recepción crítica más favorable que en su país natal. El uso de aspectos transtextuales en la obra de Volpi posibilita una variedad de acercamientos analíticos y enriquece la polisemia de sus escritos, en esta investigación sólo se abordó una obra, pero el estudio de otros libros del autor y sus relaciones enriquecerán más el diálogo en torno a su trabajo.

*Memorial del engaño*, por medio de la impostura literaria y la transtextualidad hace una crítica al sistema capitalista, a través de los diversos juegos presentes en la obra se pone de manifiesto que el lector debe dejar de creer toda la información que llega a él, tiene que dejar de creer todo lo que lee o dejarse llevar por lo que dicen los medios, en la mayoría de los casos, propiedad de unos cuantos que son los que dirigen el destino de las sociedades sin estar a la vista y que poseen el poder más allá de las figuras políticas en turno, las cuales sólo son el instrumento para conseguir determinados intereses. A partir de la puesta en escena, J. Volpi se configura por medio de los referentes operísticos y va siguiendo su recorrido hacia su aparente caída, en este transcurso, el personaje es dotado de las características que representan valores universales y han sido depositados en figuras como Don Giovanni.

El autor nos convidó el ingreso al escenario, nos hizo partícipes de su banquete e hizo que nos dejásemos llevar a través del recuento de su personaje. Nosotros, lectores, seguimos el curso y está en nosotros tomar las decisiones oportunas para saber si nos dejamos engañar a placer por los vericuetos narrativos o ponemos en tela de juicio su versión de los hechos antes de cerrar la obra y bajar el telón.

## Referencias

- Álvarez del Villar, G., Mendoza, D., & Nario, M. (8 de Junio de 2021). *UNAMGlobal*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2022, de <https://unamglobal.unam.mx/50-anos-del-halconazo-la-matanza-del-jueves-de-corpus/>
- Alberca, M. (2013). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alvarado Ruiz, R. (Enero de 2013). *Las novelas del Crack: multiplicad y superposición de mundos*. Obtenido de <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/112>
- Alvarado Ruiz, R. (2014). Memoria y destino: la presencia de Italo Calvino en la literatura del Crack. En E. Sánchez Garay, *Ítalo Calvino. El laberinto de la levedad*. Juan Pablo Editor.
- Alvarado Ruiz, R. (Enero-junio de 2015). Escribir en la era digital desde un Jardín devastado. *Espéculo*(54), 26-39. Recuperado el 9 de septiembre de 2021, de [https://webs.ucm.es/info/especulo/Narrar en la era digital Especulo 54 UCM 2015.pdf](https://webs.ucm.es/info/especulo/Narrar%20en%20la%20era%20digital%20Especulo%2054%20UCM%202015.pdf)
- Alvarado Ruiz, R. (2016). *Literatura del Crack: un manifiesto y cinco novelas*. Zapopan: Arlequín.
- Alvarado Ruíz, R. (30 de abril de 2016). *Confabulario de El Universal*. Recuperado el 25 de abril de 2021, de <https://confabulario.eluniversal.com.mx/polifonia-del-crack/>
- Alvarado Ruiz, R. (2016). El Crack: veinte años de una propuesta literaria. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18(2), 205-232. Obtenido de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/58815/56890>
- Alvarado Ruiz, R. (2016). Escribir América en el Siglo XXI: El Crack y McOndo, una generación continental. *Iberoamericana*, 16 (63), 67-90. Obtenido de <https://journals.iai.spkberlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2135/189>



- Alvarado Ruiz, R. (2017). The Crack Movement's Literary Cartography (1996–2016). En H. Jaimes, *The Mexican Crack Writers. History and Criticism* (págs. 39-53). New York: Palgrave.
- Alvarado Ruiz, R. (2018). *Santiago Gamboa y Jorge Volpi, una mirada compartida de una narrativa global y local*. Recuperado el 9 de septiembre de 2021, de Academia:  
  
[https://www.academia.edu/37642844/Santiago\\_Gamboa\\_y\\_Jorge\\_Volpi\\_una\\_mirada\\_compartida\\_de\\_una\\_narrativa\\_global\\_y\\_local](https://www.academia.edu/37642844/Santiago_Gamboa_y_Jorge_Volpi_una_mirada_compartida_de_una_narrativa_global_y_local)
- Alvarado Ruiz, R. (2019). Las elegidas, de Jorge Volpi: del plano general al close-up narrativo. En D. y. Nemrava, *Experiencias límite en la ficción latinoamericana* (págs. 237-250). Guanajuato: Ediciones de Iberoamericana.
- Alvarado Ruiz, R. (2019). Escritores del Crack entre manifiestos 1996-2016. En M. Kunz, & C. Mondragón, *Nuevas Narrativas Mexicanas 3. Escrituras en transformación* (págs. 91-106). Barcelona: Linkgua Ediciones.
- Alvarado Ruiz, R. (2019). Jorge Volpi y la mirada intelectual del 68: literatura y compromiso. En C. Quintana, & S. Coudassot-Ramírez, *Ficción-No ficción del 68 en México* (págs. 243-260). México: Ediciones Eón/UAEM.
- Augusto, D. (17 de septiembre de 2021). Lobo del lobo. Jorge Volpi. México. Recuperado el 8 de marzo de 2022, de Youtube:  
  
<https://www.youtube.com/watch?v=-131-824Vqg>
- Ayén, X. (2019). *Aquellos años del Boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que cambió todo*. Buenos Aires: Debate.
- Barthes, R. (2 de mayo de 2021). *Teoría literaria 2009*. Obtenido de <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- BBVA. (2023). *¿Cómo funciona el esquema Ponzi?* Obtenido de <https://www.bbva.com/es/como-funciona-un-sistema-ponzi-conocelo-para-protegerte/>

- Biondillo, G. (23 de Junio de 2015). *NazioneIndiana.com*. Recuperado el 23 de Enero de 2023, de <https://www.nazioneindiana.com/2016/08/08/memoriale-dellinganno/>
- Boddi, E. (16 de Julio de 2020). *Che cos'è l'Opera? Lo sapevi che nacque a Firenze (nel 1589)?* Recuperado el 10 de Agosto de 2023, de europassitalian.com: <https://www.europassitalian.com/it/blog/opera/>
- Boddi, E. (16 de Julio de 2020). *Europassitalian*. Obtenido de <https://www.europassitalian.com/es/blog/opera/#:~:text=El%20t%C3%ADpico%20teatro%20de%20la,ver%20este%20antiguo%20teatro%20florentino>
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brigada para leer en libertad. (18 de junio de 2016). "Historia del Crack" VOLPI Y PADILLA. Recuperado el 29 de marzo de 2022, de paraleerenlibertad: <https://www.youtube.com/watch?v=vWfLut0taMs&t=966s>
- Brooks, D. (10 de Junio de 2021). *BBC News Mundo*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2022, de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-57367203>
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder. Obtenido de [https://archive.org/details/documents.mx\\_e-book-jean-chevalier-diccionario-de-los-simbolospdf/page/n1/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/documents.mx_e-book-jean-chevalier-diccionario-de-los-simbolospdf/page/n1/mode/2up?view=theater)
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Recuperado el 3 de Agosto de 2023, de [http://www.ignaciодarnaude.com/textos\\_diversos/Cirlot,Juan-Eduardo,Diccionario%20de%20simbolos.pdf](http://www.ignaciодarnaude.com/textos_diversos/Cirlot,Juan-Eduardo,Diccionario%20de%20simbolos.pdf)
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (23 de Abril de 2023). *CNDH*. Obtenido de <https://www.cndh.org.mx/noticia/emma-goldman-activista-anarquista-por-la-igualdad-de-genero-libertad-de-expresion-y-la>

- Da Ponte, L. (7 de Octubre de 2015). *Librettidopera*. (D. Zanotti, Ed.) Recuperado el 22 de Septiembre de 2022, de <http://www.librettidopera.it/zpdf/dongiov.pdf>
- Davy, P., & Agnès, M. (2017). *Tendencias disidentes y minorías de la prosa mexicana actual (1996-2016)*. París: Mare & Martin.
- Díaz Arciniega, V. (1989). *Querrela por la cultura "Revolucionaria" (1925)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Domínguez Michael, C. (1999). *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México: ERA.
- Eco, U. (1993). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (Tercera ed.). Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (1993). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Española, R. A. (21 de Septiembre de 2022). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 21 de Septiembre de 2022, de <https://dle.rae.es/impostura?m=form>
- Espinasa, J. M. (2018). *Historia mínima de la literatura mexicana*. México: Colegio de México.
- Ethel, C. (27 de Diciembre de 2008). Volpi desnuda su dolor en 'El jardín devastado'. *El País*. Recuperado el 24 de Agosto de 2022, de [https://elpais.com/diario/2008/12/28/cultura/1230418802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/12/28/cultura/1230418802_850215.html)
- Florescano, E. (2014). *Historia ilustrada de México. Literatura*. México: Debate/CONACULTA.
- Fernández F., J. A. (14 de agosto de 2008). *Revista Pantalla*. Recuperado el 8 de marzo de 2022, de [http://www.revistapantalla.com/telemundo/entrevistas/?id\\_nota=7694](http://www.revistapantalla.com/telemundo/entrevistas/?id_nota=7694)
- Fornet, J. (2018). *Salvar el fuego. Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, M. (1 de mayo de 1999). *Saber*. (G. Gavidia, & J. Dávila, Trans.) Obtenido de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/15927/davila-autor.pdf;jsessionid=50B7F3C2501397F59449478F07E55EFE?sequence=1>

- Funes, S. (2015). *En busca de Klingsor: Crisis novelada de la Modernidad Emancipadora*. Bellaterra, Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona. Obtenido de   
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/327872/sf1de1.pdf?sequence=1>
- García Morales, A. (2019). "El ateneo de México. Crónica e interpretación de un proyecto intelectual". En Y. Hadatty Mora, N. Lojero Vega, & R. Mondragón Velázquez, *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. "La revolución intelectual de la Revolución Mexicana (1900-1940)* (Vol. 4, págs. 127-153). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Ramírez, F. (2 de Junio de 2014). Jorge Volpi y la novela de aeropuerto. *Letras Libres*. Obtenido de <https://letraslibres.com/libros/jorge-volpi-y-la-novela-de-aeropuerto/>
- García, A. (1998). *El aliento de Pantagruel*. Culiacán Rosales, Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- González Álvarez, J. M. (2017). De epitextos y peritextos: juegos intermediales en Jorge Volpi, Damián Tabarovsky y Pedro Juan Gutierrez. En A. (. Casas, *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (págs. 161-174). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Guerrero Martínez, C. E. (1 de abril de 2016). *TesisUnamDigital*. Recuperado el 25 de abril de 2021, de <http://132.248.9.195/ptd2016/abril/0744160/Index.html>
- Haas, I. (Noviembre-diciembre de 2009). Jorge Volpi: "Quiero dedicarme a la música". *Pro Ópera*(6), 32-35. Obtenido de [https://proopera.org.mx/wp-content/uploads/2019/12/32perfiles\\_novdic09\\_compressed.pdf](https://proopera.org.mx/wp-content/uploads/2019/12/32perfiles_novdic09_compressed.pdf)
- Huizinga, J. (2022). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.
- Ingenschay, D. (otoño de 2014). Crisis e (in)dignidad en la novela actual (de lengua castellana). *Hispanismo y literaturas hispánicas frente a nuevos desafíos*.

*EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 8, 29-38. Obtenido de <http://eu-topias.org/crisis-e-indignidad-en-la-novela-actual-de-lengua-castellana-hispanismo-y-literaturas-hispanicas-frente-a-nuevos-desafios/>

- J. Anderson, D. (2000). The novels of Jorge Volpi and the Possibility of Knowledge. En D. F. Medina, & D. F. Medina (Ed.), *Studies in the Literary Imagination. Borders and Identities in the Mexican Novel* (págs. 1-20). Atlanta: Georgia State University. Obtenido de [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/17497/AndersonD\\_SLI\\_33%281%291.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/17497/AndersonD_SLI_33%281%291.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- J.G. (20 de Octubre de 2012). El gran mecenas de la ópera, Alberto Vilar, sale de la cárcel. *ABC*. Obtenido de abc.es: [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-alberto-vilar-sale-carcel-201210190000\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-alberto-vilar-sale-carcel-201210190000_noticia.html)
- Jay Grout, D., & Weigel Williams, H. (2003). *A short history of Opera*. New York: Columbia University Press.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Latinoamericana, Ó. (13 de Junio de 2020). *Youtube*. Recuperado el 8 de marzo de 2023, de [https://www.youtube.com/watch?v=2kdKlohNQ8&ab\\_channel=%C3%93peraLatinoam%C3%A9rica](https://www.youtube.com/watch?v=2kdKlohNQ8&ab_channel=%C3%93peraLatinoam%C3%A9rica)
- Kundera, M. (2022). La despestrigiada herencia de Cervantes. En M. Kundera, *El arte de la novela* (págs. 11-34). México: Tusquest Editores.
- Márquez, G., & Meyer, L. (2013). Del autoritarismo agotado a la democracia frágil, 1985-2010. En E. .. Velásquez García, *Nueva Historia General de México* (págs. 747-792). México: Colegio de México.
- Manríquez Pérez, Y. (15 de abril de 2005). *TesisUnamDigital*. Recuperado el 7 de marzo de 2021, de <http://132.248.9.195/ptb2005/01013/0343128/Index.html>

- Martínez Camacho, A. P. (1 de septiembre de 2009). *TesisUnamDigital*. Recuperado el 20 de abril de 2021, de <http://132.248.9.195/ptd2009/septiembre/0648938/Index.html>
- MediaDataTV. (2023). *abc.es*. Recuperado el 15 de abril de 2023, de <https://www.abc.es/play/pelicula/el-diablo-es-una-mujer-414/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Meyer, J. (2014). México entre 1934 y 1988. En G. Von Wobeser, *Historia de México* (págs. 355-370). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mundo, R. B. (20 de Mayo de 2018). *BBC News Mundo*. Recuperado el 12 de Octubre de 2022, de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44162659>
- Murad, A. (14 de Junio de 2017). *Black-Scholes-Merton and algorithms*. Obtenido de <https://www.gfmag.com/topics/global-banking/5-black-scholes-merton-and-algorithms>
- New York Times. (10 de Marzo de 2008). Spitzer Is Linked to Prostitution Ring. *New York Times*. Recuperado el 1 de Agosto de 2023, de <https://www.nytimes.com/2008/03/10/nyregion/10cnd-spitzer.html>
- Online, N. (Enero de 2002). *Secret, lies and atomic spies. Elizabeth Bentley*. Recuperado el 10 de Julio de 2023, de [https://www.pbs.org/wgbh/nova/venona/dece\\_bentley.html](https://www.pbs.org/wgbh/nova/venona/dece_bentley.html)
- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente* (Vol. 4). Madrid, España: Alianza.
- Palou, P. Á. (2019). "Contemporáneos y la construcción del campo literario en México". En Y. Hadatty Mora, N. Lojero Vega, & R. Mondragón Velázquez, *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. "La revolución intelectual de la Revolución Mexicana (1900-1940)* (págs. 275-292). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Padilla, I. (2007). Antonia Kerrigan en el regazo de Robert Graves. En I. Padilla, *Si hace Crack es Boom* (págs. 99-101). Barcelona: Umbriel.

- Padilla, I. (2007). Una historia del crack en tres capítulos y medio . En I. Padilla, *Si hace crack es boom* (págs. 19-26). Barcelona: Umbriel.
- Pereira, A. (2019). "La generación de Medio siglo". En Y. Hadatty Mora, N. Lojero Vega, & R. Mondragón Velázquez, *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. "La revolución intelectual de la Revolución Mexicana (1900-1940)"* (págs. 177-201). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pimentel, L. A. (1 de Enero de 1993). Tematología y transtextualidad. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), 215-229. Recuperado el 16 de Noviembre de 2022, de <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931/931>
- Rama, Á. (1981). *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1961-1980*. México: Marcha editores.
- Rama, Á. (1984). *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- Ramírez, J. A. (2009). *Tragicomedia mexicana* (Vol. III). México: Booket.
- Redacción. (25 de Junio de 2011). "El escritor Jorge Volpi acusa intolerancia en retiro de cargo diplomático". Recuperado el 24 de Agosto de 2022, de Expansión: <https://expansion.mx/nacional/2011/06/25/el-escritor-jorge-volpi-acusa-intolerancia-en-retiro-de-cargo-diplomatico>
- Regalado López, T. (2004). En la palabra habitan otros ruidos. Apuntes sobre las relaciones simbólicas entre 'A pesar del oscuro silencio' y el 'Canto a un dios mineral'. En J. M. López de Abiada, *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (págs. 263-276). Madrid: Verbum.
- Regalado López, T. (2004). Trescientas sesenta y cinco formas de hacer Crack. Bibliografía comentada. En R. Chávez Castañeda, A. Estivill, V. Herrasti, I. Padilla, P. Palou, T. Regalado, J. Volpi, *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori.
- Regalado López, T. (October-december de 2006). Literatura contra sistema: la dialéctica individuo-poder en 'La sombra del caudillo' de Martín Luis Guzmán, y 'La paz de los sepulcros', de Jorge Volpi. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*(31), 41-49.

- Regalado López, T. (2010). De Borges a Volpi: 'En busca de Klingsor' y el relato policiaco metafísico. En A. M. Escribá, *Dimensiones narrativas del género negro* (págs. 135-167). Valladolid: Difácil. Recuperado el 8 de septiembre de 2021, de Academia:  
[https://www.academia.edu/6708721/ De Borges a Volpi En busca de Klingsor y el relato policiaco metafísico. Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro. Ed. Alex Martínez Escribana y Javier Sánchez Zapatero](https://www.academia.edu/6708721/ De_Borges_a_Volpi_En_busca_de_Klingsor_y_el_retrato_policiaco_metafisico._Realidad_y_ficcion_criminal._Dimensiones_narrativas_del_genero_negro._Ed._Alex_Martinez_Escribana_y_Javier_Sanchez_Zapatero)
- Regalado López, T. (2010). *Historia de una pasión crítica: Jorge Volpi o la escritura del cuestionamiento*. Recuperado el 8 de septiembre de 2021, de Academia:  
[https://www.academia.edu/24245904/ Historia de una pasión crítica Jorge Volpi o la escritura del cuestionamiento Doscientos años de narrativa mexicana Siglo XX Ed Rafael Olea Franco Mexico El Colegio de Mexico 2010 445 67](https://www.academia.edu/24245904/ Historia_de_una_pasion_critica_Jorge_Volpi_o_la_escritura_del_cuestionamiento_Doscientos_años_de_narrativa_mexicana_Siglo_XX_Ed_Rafael_Olea_Franco_Mexico_El_Colegio_de_Mexico_2010_445_67)
- Regalado López, T. (2012). Colosios de papel, Aburtos de tinta. Novela negra y realidad socio-política en México de 1994. En Escribá Alex M; Sánchez Zapatero, Javier, *El género negro. El fin de la frontera* (págs. 285-292). Santiago de Compostela: Andavira.
- Regalado López, T. (2012). *Saturno ante el espejo. Formas de melancolia en 'El temperamento melancólico' de Jorge Volpi*. Recuperado el 8 de septiembre de 2021, de Academia:  
[https://www.academia.edu/6088380/ Saturno ante el espejo Formas de melancolia en El temperamento melancólico de Jorge Volpi Nuevas narrativas mexicanas Ed Marco Kunz Cristina Mondragón and Dolores Phillips López Barcelona Red Ediciones 20](https://www.academia.edu/6088380/ Saturno_ante_el_espejo_Formas_de_melancolia_en_El_temperamento_melancolico_de_Jorge_Volpi_Nuevas_narrativas_mexicanas_Ed_Marco_Kunz_Cristina_Mondragon_and_Dolores_Phillips_Lopez_Barcelona_Red_Ediciones_20)
- Regalado López, T. (2013). "*Jorge Volpi (México, 1968)*". Recuperado el 8 de septiembre de 2021, de Academia:  
[https://www.academia.edu/10330628/ Jorge Volpi Mexico 1968 The Contemporary Spanish American Novel Before and After Ed Wil](https://www.academia.edu/10330628/ Jorge_Volpi_Mexico_1968_The_Contemporary_Spanish_American_Novel_Before_and_After_Ed_William_Scheer)



l Corral Nicholas Birns and Juan De Castro New York Bloomsbury 2013  
97 105

- Regalado López, T. (july-september de 2013). *De la música al silencio mítico: lecturas de Wittgenstein en 'Pieza en forma de sonata' de Jorge Volpi*. Recuperado el 8 de septiembre de 2021, de Adademia:  
[https://www.academia.edu/8162446/ De la m%C3%BAsica al Silencio M%C3%ADstico lecturas de Wittgenstein en Pieza en forma de sonata de Jorge Volpi Revista de Literatura Mexicana Contempor%C3%A1nea 58 July September 2013 7 20](https://www.academia.edu/8162446/De_la_m%C3%BAsica_al_Silencio_M%C3%ADstico_lecturas_de_Wittgenstein_en_Pieza_en_forma_de_sonata_de_Jorge_Volpi_Revista_de_Literatura_Mexicana_Contempor%C3%A1nea_58_July_September_2013_7_20)
- Regalado López, T. (2014). McOndo y Crack revisitados: un análisis de 'Mala onda', de Alberto Fuguet, y 'A pesar del oscuro silencio', de Jorge Volpi. *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas* (págs. 427-439). Pamplona: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Regalado López, T. (2015). "La literatura latinoamericana solo queda como un ficticio objeto de estudio para la academia". Entrevista a Jorge Volpi. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, III (1), 187-193.
- Regalado López, T. (2017). The Crack. Generational Strategies in Mexico at the Turn of the Century. En H. Jaimes, *The Mexican Crack Writers. History and Criticism* (págs. 13-38). New York: Palgrave.
- Regalado López, T. (2018). El Crack vs la crítica. Encuentros, mediaciones, contrastes. En P. Brescia, *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana* (págs. 87-101). Valencia: Albatros.
- Regalado López, T. (2018). *Historia personal del Crack. Entrevistas críticas*. Valencia: Albatros.
- Regalado López, T. (2019). A Tale of Three Cities: Urban Space in the Crack Novels (1995-97). En J. E. González, & T. Robbins, *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature* (págs. 67-91). New York: Palgrave Macmillan.
- Regalado López, T. (2021). Reescribir el Caso Cassez. Violencia simbólica y estrategias de subjetivización en Una novela criminal de Jorge Volpi. En O.

Estrada, *Fronteras de violencia en México y Estados Unidos* (págs. 47-66). Valencia: Albatros.

- Regalado, L. T. (2009). *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Regalado, L. T. (2018). Prólogo. En defensa de la novela. En R. Chávez Castañeda, I. Padilla, P. Á. Palou, E. Urroz, & J. Volpi, *Manifiesto Crack y postmanifiesto del crack, 1996-2016* (págs. 7-24). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Remington Krause, J. (2010). *Translation and the Reception and Influence of Latin American Literature in the United States*. Nashville (Tennessee): Vanderbilt University. Obtenido de <https://ir.vanderbilt.edu/bitstream/handle/1803/14969/Krause.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Reuters. (8 de Julio de 2013). El 'sheriff de Wall Street' vuelve a la política tras su escándalo sexual. *ELMundo.es*. Recuperado el 1 de Agosto de 2023, de [https://www.elmundo.es/america/2013/07/08/estados\\_unidos/1373271717.html](https://www.elmundo.es/america/2013/07/08/estados_unidos/1373271717.html)
- Reyes, J. J. (26 de Junio de 2011). *"Intolerancia y mentira en la SRE: Jorge Volpi"*. Recuperado el 24 de Agosto de 2022, de El Economista: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Intolerancia--y-mentira-en-la-SRE-Jorge-Volpi-20110626-0034.html>
- Rodríguez Llamas, S. (2014). *La trilogía del siglo XX de Jorge Volpi: El arte de la novela y el discurso de poder*. León, España: Facultad de Filosofía y Letras. doi:10.18002/10612/3505
- Rodríguez Lozano, M. G., & Cruz Arzabal, R. (2019). *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI. Hacia un nuevo siglo (1968-2012) Tensiones, territorios y formas de un campo literario en movimiento*. México: UNAM.

- Rodríguez Kuri, A., & González Mello, R. (2013). El fracaso del éxito, 1970-1985. En E. [ Velázquez García, *Nueva historia general del México* (págs. 699-745). México: El Colegio de México.
- Rodríguez Monegal, E. (1976). *Narradores de esta América I. Los maestros de la novela*. Buenos Aires: Alfa Argentina.
- Sánchez Prado, I. (2018). *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern University Press.
- Sada, A. (20 de Octubre de 2022). Un timador con encanto. Charles Ponzi, la gran estafa americana. *Historia. National Geographic*. Recuperado el 27 de Julio de 2023, de [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/charles-ponzi-gran-estafa-americana\\_16669](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/charles-ponzi-gran-estafa-americana_16669)
- Sandomir, R. (8 de Septiembre de 2021). Alberto Vilar, Arts Patron Convicted of Fraud, Dies at 80. *The New York Times*. Obtenido de NyTimes: <https://www.nytimes.com/2021/09/08/arts/alberto-vilar-dead.html>
- Santajuliana, C., & Chávez Castañeda, R. (2000). *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México: Nueva Imagen.
- Santajuliana, C., & Chávez Castañeda, R. (2003). *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México: Nueva Imagen.
- Sheridan, G. (1999). *México en 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Solís Domínguez, I. J. (Enero-Abril de 2009). Industrialización por sustitución de importaciones en México, 1940-1982. *Tiempo económico*, 4(11), 61-72. Obtenido de <http://tiempoeconomico.azc.uam.mx/wp-content/uploads/2017/07/11te5.pdf>
- Sutherland, S. (1999). *Ópera*. Madrid: Ediciones Pirámide.

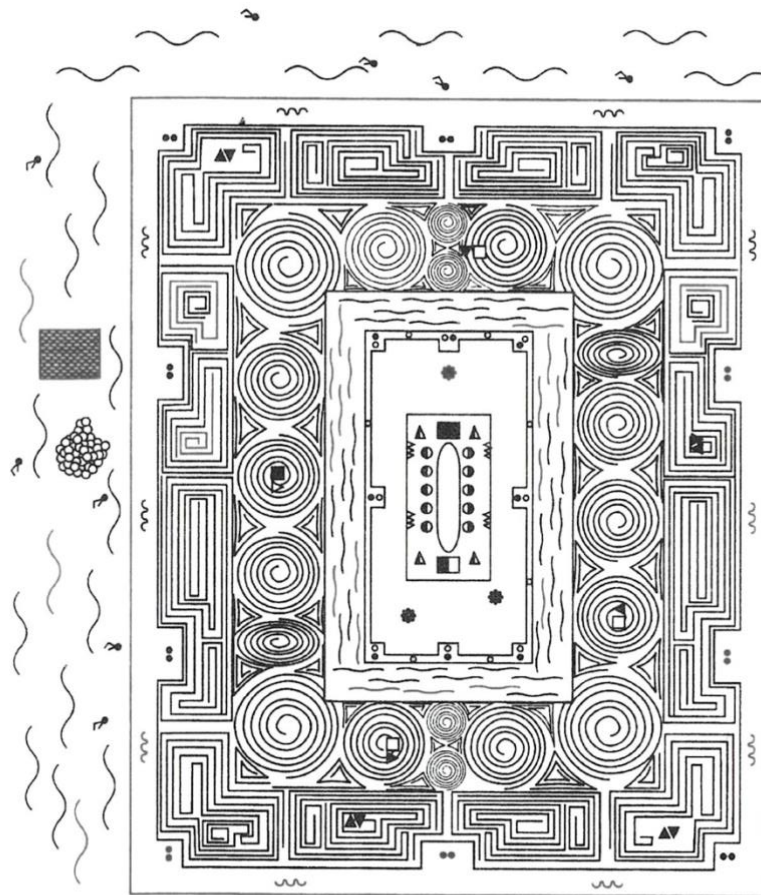
- Torres, G. (03 de Agosto de 2019). *Smash México*. Recuperado el 6 de mayo de 2023, de <https://www.smashmexico.com.mx/dc/elseworlds-importancia-historia-dc-comics-arrowverse-crossover-2018/>
- Uribe, M. d. (1983). *La comedia del arte*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Urroz, E. (2000). *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México: Aldus.
- Urroz, E. (2014). *La mujer del novelista*. México: Alfaguara.
- Velásquez García, E. .. (2013). *Nueva historia general de México*. Ciudad de México, México: El Colegio de México.
- Ventura, A. (1 de diciembre de 2016). *El Universal*. Recuperado el 2021 de abril de 26, de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/12/1/la-generacion-del-crack-murio-con-ignacio-padilla-jorge-volpi>
- Volpi, J. (2011). *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*. México: Ediciones Era.
- Volpi, J. (2013). *En busca de Klingsor*. México: Alfaguara.
- Volpi, J. (2013). *Memorial del engaño*. (G. Izquierdo, Trad.) México, México: Alfaguara.
- Volpi, J. (2016). *El fin de la locura*. México: Debolsillo.
- Volpi, J. (2016). *Tiempo de cenizas (No será la tierra)*. México: Debolsillo.
- Volpi, J. (2017). *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*. México: Debolsillo.
- Volpi, J. (2017). *Oscuro bosque oscuro. Tres narraciones líricas*. México: Debolsillo.
- Volpi, J. (2020). *Las agujas dementes*. México: Almadía.
- Volpi, J., Chávez, R. U., Padilla, I., & Palou, P. Á. (9 de Abril de 2016). *Postmanifiesto del Crack (1996-2016)*. Recuperado el 26 de Abril de 2021, de Confabulario: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/postmanifiesto-del-crack/>

- Volpi, J., Tomás, R., Palou, P. Á., Padilla, I., Herrasti, V., Estivill, A., & Chávez Castañeda, R. (2004). *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori.
- Volpi, J., Urroz, E., Palou, P. Á., Padilla, I., & Chávez Castañeda, R. (2018). Manifiesto Crack. En J. Volpi, E. Urroz, L. T. Regalado, P. Á. Palou, I. Padilla, R. Chávez Castañeda, & T. Regalado López (Ed.), *Manifiesto Crack y postmanifiesto del Crack, 1996-2016* (págs. 27-51). Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana.
- Von Wobeser, G. (. (2014). *Historia de México* (Segunda ed.). México, México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Walshe, S. (25 de Diciembre de 2013). *Spitzers Ending Marriage That Inspired 'The Good Wife'*. Recuperado el 2 de Agosto de 2023, de <https://abcnews.go.com/blogs/politics/2013/12/spitzers/ending-marriage-that-inspired-the-good-wife>
- Whalen, J. B., Mladinich, R., & Messing, P. (2019). *El crimen en Nueva York*. Barcelona: RBA. Obtenido de [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/julius-ethel-rosenberg-matrimonio-acusado-espionaje\\_15116](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/julius-ethel-rosenberg-matrimonio-acusado-espionaje_15116)
- Williams, B. (2010). *Sobre la ópera*. Madrid: Alianza.

## Anexos

### Anexo A. La generación de los enterradores, de Celso Santajuliana y Ricardo Chávez Castañeda (p.80)

80 *Celso Santajuliana y Ricardo Chávez Castañeda*



- |  |   |  |                   |  |                      |
|--|---|--|-------------------|--|----------------------|
|  | Aspirantes a escritor                           |  | Atalayas          |  | Pinacoteca del reino |
|  | Archipiélago de las salidas falsas              |  | Muro de los nadie |  | Saltimbanquis        |
|  |   |  | Laberinto (1)     |  | Comensales           |
|  | Mar exterior                                    |  | Laberinto (2)     |  | Heredero             |
|  | Laberinto primero de los espejismos             |  | Mar interior      |  | Rey                  |
|  | Laberinto segundo de las falsas consolidaciones |  | Muro de elite     |  | Patio interior       |

*Ideograma 19*

**Anexo B. Estructura general de Memorial del engaño**

<b>OBERTURA</b>										
<b>PRIMER ACTO. IL DISSOLUTO PUNTO</b>	<u>Escena I</u> * Cavatina de Judith * Recitativo * Coro de los amos del mundo * Trío	<u>Escena II</u> * Aria de Judith * Recitativo * Dúo * Cabaletta de Judith * Recitativo * Cabaletta de Judith (repetición) * Dúo	<u>Escena III</u> * Cavatina * Recitativo * Cabaletta * Coro de los manifestantes	<u>Escena IV</u> * Dúo	<u>Escena V</u> * Recitativo * Serenata * Dúo * Concertante	<u>Escena VI</u> * Aria de Harry Dexter White (y coro de congresistas)	<u>Escena VII</u> * Recitativo * Coro de los banqueros * Interludio * Recitativo * Coro de los banqueros	<u>Escena VIII</u> * Dúo	<u>Escena IX</u> * Coro de los banqueros * Interludio * Dúo	<u>Escena X</u> * Recitativo * Cavatina de Elizabeth Bentley * Cavatina de Whittaker Chambers * Final I
<b>SEGUNDO ACTO. L'OCCASIONE FA IL LADRO</b>	<u>Escena I</u> * Aria del espía * Dúo	<u>Escena II</u> * Preludio * Coro de los inversionistas * Recitativo * Dúo * Recitativo * Serenata	<u>Escena III</u> * Aria de Elizabeth Bentley * Aria de Whittaker Chambers	<u>Escena IV</u> * Recitativo * Dúo * Coro de los hijos malagradecidos * Concertante	<u>Escena V</u> * Recitativo * Aria de Alger Hiss (con coro de congresistas) * Recitativo * Dueto (con coro de congresistas) * Recitativo * Aria de Whittaker Chambers	<u>Escena VI</u> * Dúo * Recitativo * Dúo de la venganza Recitativo	<u>Escena VII</u> * Cuarteto (con coro de congresistas y del público) * Recitativo * Coro del público * Aria de Susan * Cuarteto (con coro de congresistas y del público) * Aria de Isaac * Cuarteto (con coro de congresistas y del público)	<u>Escena VIII</u> * Aria de Noah * Aria del sorbetto (Leah) * Recitativo * Trío	<u>Escena IX</u> * Dúo * Aria de Susan * Cabaletta de Noah * Recitativo * Cuarteto	<u>Escena X</u> * Aria de Noah * Coro de la familia Volpi * Final II
<b>TERCER ACTO. L'INGANNO FELICE</b>	<u>Escena I</u> * Aria de Noah * Arioso * Recitativo * Baile de los tulípanes	<u>Escena II</u> * Recitativo * Romanza de Ponzi * Aria de Noah	<u>Escena III</u> * Dúo de los Rosenberg * Aria de Eliah Strauss * Dúo * Aria de Vikram * Dúo	<u>Escena IV</u> * Aria de Eliah Strauss * Dueto (con coro de espías) * Coro de los banqueros * Aria de Noah * Dueto de la verdad	<u>Escena V</u> * Aria de bravura * Telón					

### *Anexo C. Estructura del Primer acto “Il dissoluto punito”*

Escena I.	Escena II.	Escena III.	Escena IV.	Escena V.	Escena VI.	Escena VII	Escena VIII.	IX.	X.
<i>Sobre cómo un pichón arruinó mi primer cumpleaños y la ingratitud de los lobeznos</i>	<i>Sobre cómo unos shedim equivocaron su maleficio y mi madre se unió a los alienígenas</i>	<i>Sobre cómo desganzar un violín con una sierra eléctrica y ser comunista y anticomunista en una tarde</i>	<i>Sobre cómo apareció mi Watson-con-falda-hippy y el judío canalla que inventó el FMI</i>	<i>Sobre el carácter asesino de los genes y las guerras que se libran en familia</i>	<i>Sobre cómo limpiar tu nombre de la infamia y la extinción de los profetas</i>	<i>Sobre cómo unos bañistas hicieron quebrar al Planeta Tierra S.A., y la persistencia de los virus</i>	<i>Sobre las muchas vidas de los cadáveres y cómo formar un equipo de tenis con comunistas</i>	<i>Sobre cómo ensamblar una bomba H con bonos basura y cómo cantar a tres un dúo de La Bohème.</i>	<i>Sobre cómo influir en la gente y traicionar a tus amigos y los cuervos que anidan en el corazón</i>

### *Anexo D. Estructura del Segundo acto “L’occasione fa il ladro”*

Escena I.	Escena II.	Escena III.	Escena IV.	Escena V.	Escena VI.	Escena VII.	Escena VIII.	IX.	X.
<i>Sobre cómo visitar Washington de noche y arrastrar un cadáver por el lodo</i>	<i>Sobre cómo dos economistas consiguieron la piedra filosofal y dos economistas estelarizaron la pelea del siglo</i>	<i>Sobre cómo enamorarse de una espía y engordar con una dieta de rencor</i>	<i>Sobre cómo pinchar una burbuja erótica y la guerra de los mundos</i>	<i>Sobre cómo reconocer una mala dentadura y cómo acorralar a un espía con una calabaza</i>	<i>Sobre cómo formar un perfecto matrimonio y abofetear delicadamente a tu Maestro</i>	<i>Sobre cómo ganar perdiendo y cómo montar un pequeño álbum de familia</i>	<i>Sobre cómo reconstruir el mundo en un hotel de lujo y la plácida jubilación de los espías</i>	<i>Sobre cómo unos mellizos se apoderaron del mundo y cómo usar a tu hijo como escudo</i>	<i>Sobre cómo invertir en bienes raíces siendo comunista y naufragar sin salvavidas</i>



*Anexo E. Estructura del Tercer acto “L'inganno felice”*

Escena I.	Escena II.	Escena III.	Escena IV.	Escena V.
<i>Sobre cómo salvar el mundo con esparadrapo y cómo comerciar con el viento</i>	<i>Sobre cómo calentarse en el invierno moscovita y cómo hacerse millonario con cupones</i>	<i>Sobre cómo ser inteligente y guapo te transforma en héroe y ser inteligente y guapa te convierte en puta</i>	<i>Sobre cómo retrasar la verdad por medio siglo y por qué cayó Babel</i>	<i>Sobre cómo sobrevivir al fin del mundo</i>